

التناص التراثي

في الشعر العربي المعاصر

عصام حفظ الله واصل

التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر

عصام حفظ الله واصل



دار غيدادة للنشر والتوزيع

الطابق الثاني - شارع الملك فهد - الرياض 11152
هاتف: 011 5383402
عنوان البريد الإلكتروني: darghidada@gmail.com

التناصر التراثي

في الشعر العربي المعاصر
- أحمد العواضي أنموذجاً -

المؤلف

عصام حفظ الله حسين وإصل

الطبعة الأولى

1431هـ - 2011م

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2010/4/1305)

811.09

وإصل عصام حفظ الله

التناصر لذاتي في الشعر العربي المعاصر / عصام حفظ الله وإصل
عمل دار غيداء للنشر والتوزيع 2010

(ص)

رقم (2010/4/1305)

الوصف: / الشعر العربي / عهد الامسي / تصنيف الامسي /

تم إعداد بيانات المهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-480-63-9

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي
طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل وبخلاف ذلك إلا بموافقة على
هذا كتاباً مقدماً



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاخ العلى - شارع الملكة رانيا المنطقه
تتامنطس - 5353402 962 6
مرب 520946 معار 11152 962 7
جميع المصارف التحويلي - الطابق الاول
جسوي . 962 7 95667143
E-mail: darghidada@gmail.com

إهداء..

إلى كائن الضوء في الزمن المعتم..

الدكتور / عد العزيز المقالح..

أديبا..

منكرا..

أبا..

مرييا..

و إنسانا

....



عصام

قصائد قصيرة: 37

الفهرس

9.....	المقدمة
15.....	تمهيد

الفصل الأول

التناص التراثي في عتبة العنوان

37.....	أ- عتبة منهجية
46.....	ب- العناوين الخارجية وتناصها مع التراث
60.....	ج- العناوين الداخلية وتناصها مع التراث

الفصل الثاني

التناص مع القرآن الكريم

78.....	أ- التناص الاقتباسي
95.....	ب- التناص الإحالي
109.....	ج- التناص الإيماني

الفصل الثالث

التناص مع الشعر العربي القديم

121.....	أ- التناص الاقتباسي
131.....	ب. التناص الاحالي
141.....	ج- التناص الإيماني



أ- الشخصية التراثية رمز جزئي في نص	153
ب- الشخصية التراثية رمز كلي في نص	160
ج- الشخصية التراثية قناع محوري في نص	175
الخاتمة	189
قائمة المصادر والمراجع	195

بأن شعر أحمد ضيف الله العواضي في مجمله لاقتاً للنظير لغويا، وسيميائيا، وفكريا، وبأن افتتاحه على التراث من بين أبرز خصائصه الفنية اللافقة، وهو ما جعله يستجيب لمقولة التناص الذي يُعدُّ إجراءً يظهر مكونات الخطاب الإبداعي، ويظهر النصوص السابقة والمعاصرة المتمفصلة فيه، وتحليلاتها، بشكل دقيق، فُعدَّ ذلك حافزا ودافعا محورياً للباحث في اتخاذ هذا الإجراء أداة لمقاربة المتن واستكناه شعره، متطلقاً من جملة من التساؤلات الجوهرية التي يأتي من بين أهمها:

كيف تناص المتن مع التراث، كيف وظفه، وماذا وظف منه، وماذا أضاف إليه؟ هل استطاع بهذا التوظيف أن يستثمر ما فيه من مدخرات وجدانية وفكرية؟، كيف يتجلى هذا التناص في عتبة العنونة، وكيف تتعالت فيها بينها، ومع المتن؟، ومن ثمَّ كيف يتشكل هذا التناص داخل المتن، وكيف يتحرك فيه؟ وبم يتميز عن غيره من المتن التي تناصت مع التراث؟ وما دلالة هذا التناص، وما أبعاده الجمالية؟ وما الغاية منه؟؟.

وقد استفاد البحث من المنهج السيميائي الذي يسعى إلى تحليل شكل المعنى، في أنساق المتن الإبداعي، واكتفى منه بأفكار "أ.ج. جريباس a. j. Greimas؛ ابتغاء استكناه شعرية التناص وجماليات تمفصلاته في المتن وكيفية، وقد أخذ البحث منه ما يتواءم مع الخطاب الشعري من جهة ومع غابة البحث من جهة أخرى، كما أنه قد وقع في خيار مصطلحي مربك ومرتبك إن سيميائيا أو تناصيا، ومع ذلك فقد حاول التوفيق بين معظمها، واختيار ما يحمل معنى قريبا لما وضع له.

وسيلاحظ القارئ أن البحث -عند اشتغاله على استكناه شعرية التناص في المتن- قد وظف بعضاً من آليات التعليل النصي، كالتحويل الكمي/ التنطيط والبتن.

وكذلك استبدال الحوافز... ولم يأت ذلك عبثاً -هنا-؛ لأن التناص -في نظر الباحث- إنها هو اشتقاق مصغر، فإذا كان الاشتقاق كلياً والتناص جزئياً؛ فإن التناص جزء من الاشتقاق، والاشتقاق مظلة كبيرة يستظل تحتها التناص، ناهيك عن أن «التعاليق النصي، والتناص، مترابطان جداً»⁽¹⁾، ولا يمكن الفصل تماماً بين قسيات التناص، مما يجول للدارس استخدام باقي قسيات التناص، أو أجزاء منها في العمل؛ حتى وإن اعتمد أساساً على عنصر واحد.⁽²⁾ ومن ثم فإن الباحث لم يكن ليوظفها لو لم يجد في ذلك ضرورة ملحة، حينما وجدها تفرض نفسها بنجلياتها في النصوص.

ولا يزعم البحث أنه قد أحاط بكل المظاهر التناصية، التي يضج بها المتن، كالtnاص مع "الأماكن التاريخية"، و"الأحلام والرؤى الصوفية"... وغيرها، وإنسا لأمس منها ما اقتضته الغاية المتوخاة منه من جهة، وما يكون مدخلا لدراسة ما تبقى من جهة ثانية، لعلّ الفرصة تسح لتفحصه في مستقبل الأيام، وقد اكتفى بالتناص مع التراث، واكتفى منه بالتراث القرآني، والشعري القديم، وكذا توظيف الشخصيات التراثية، معتمدا على دمج النظرية والتطبيق معاً دون فصل بينهما؛ لأنّ الفصل بينهما غير مجد.

وقد اختار نماذج محددة من المتن تهيمن هذه الظاهرة عليها، وتفحصها كثيراً حتى رأى أنها تدل على بقية المتن، أو تمثلها، ولا تغني -بالرغم من ذلك- عنه تماماً، ولا يعني

(1) غروس، مدخل إلى التناص: 14.

(2) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 69.

ذلك أن انتقاء نماذج محددة تجاهل لبقية المتن، أو تقليل من جمالياته، وقيمه، لكن غاية البحث وطبيعته لم تستوعبا الكل، التزاماً بالمنهجية التي يقوم عليها.

ووفقاً لما ينشده البحث فقد انقسم إلى أربعة فصول، انبنى كل فصل من ثلاثة مباحث، ناهيك عن المقدمة والخاتمة.

اشتغل الفصل الأول منها: على استكناه التناص التراثي، في عتبة العنوان، موضحاً فيه ماهية العنوان، وأهميتها، ووظائفها، ومن ثم كيفية تناصات العناوين الخارجية والداخلية مع التراث، وكيفية تناصاتها مع بعضها ومع المتن اللاحقة لها، على المستويين السطحي، والعميق.

أما الفصل الثاني: فقد تناول التناص مع القرآن الكريم، مبيناً كيفية انفتاح النصوص عليه، وكيفية استثمار النصوص الشعرية له، مستكنها شعرية هذا الاستثمار، وجمالياته، عبر: "الاقتناس، الإحالة، الإيحاء".

وفي الفصل الثالث: تم بيان كيفية تناص المتن مع الشعر العربي القديم، اقتباساً وإحالة وإيحاء، مبيناً أسباب التناصات معه، وأهدافها، وجمالياتها المتعددة.

وتناول الفصل الرابع: التناص مع الشخصيات التراثية على مستوى الرمز الجزئي الذي يرد جزءاً من نص، أو الرمز الكلي الذي يتمفصل في نص كامل، أو على مستوى القناع المحوري الذي يهيمن على النص منذ بنيه الافتتاحية حتى بنيه الختامية.

وجاءت الخاتمة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ولا يفوتني أن أرحي شكري وامتناني للأستاذ الدكتور "فانح علاّق" على ملاحظاته الدقيقة وإثراءاته التي أفدت منها كثيراً طيلة مسيرة البحث فله مني كل الحب والتقدير.

وبعد... فإننا هذه محاولة أولى فإن أصابت فيها ونعم، وإن لم تصب فحسبها أنها
كانت محاولة صادقة، وحسب صاحبها منها أن أرقته لبالي طويلة، واستنزفته طيلة
عام...م

الجزائر: 23 / 3 / 2009م



التمهيد

منذ أن جاءت "الحوارية Dialogisme" على يد الباحث الروسي "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine"؛ كرد على انغلاق النص؛ والمصطلح وآلياته في تغير، وتطور، مستمرين، فقد اتكأت الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا Julia kristeva" على آراء وأفكار هذا الباحث، وأنت بمصطلح "التناص intertextualite" الذي يمثل عندها "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخرى"، وأصبح النص في منظورها "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويل، و النفي، أو الهدم، وإعادة البناء"، وبهذه الأفكار تمكن التناص -حيث- من تقويض البنيوية، وزعزعة أفكارها، حينها عمد إلى «تخبط فكرة المركز، والنظام، والبنية، والشكل والمضمون، والوحدة الموضوعية المتوهم، [وأصبح] النص يتطوي على أبنية متعددة، متنوعة، متوالدة، بلا توقف»⁽¹⁾، فإذا كانت البنيوية ترى «أن النص كيان متته، في الزمان والمكان، أي تزامني،

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993م: 94. ومن المقيد الإشارة هنا إلى إن التناص لم ينف البنيوية نفياً قاطعاً، ولكنه عمد إلى تطويرها، فجعلها بنية مفتوحة، وهو ما جعل جبرار جينيت يشغل «على النص في حد ذاته، أي على البنية النصية، ويركز عليها باستخراجه للأطوار الخمسة، محاولاً تقديم الكيفية التي بها تتقاطع النصوص،.... [و] يصف التناص بالبوية المفتوحة، ويخرج علاقة النص بالمحيط الخارجي من دائرة اهتمامه»، [سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ دراسة في العلاقات النصية، رواية الالامة لبن سالم حبش نموذجاً، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر / بن يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، قسم

ومغلق، وثابت، وساكن، فإن النص وفق التناص تعاقبي، متحرك، مفتوح، متغير، متجدد⁽¹⁾، وبذلك أصبحت البنية بلا مركز، ولا تعرف الانفلاق.

وقد خاض في غمار هذا المصطلح - بعد "كروستيفا" - الكثير من الباحثين، كـ "ريشائير، وبارت، ودريدا"، وأسما كثيرة لا حصر لها، كل حسب وجهة نظره، والمنهج الذي يشتغل عليه، غير أن التناص ظل مطاطيا، غير مقنن، ولم يكن يكتسب قيمته المنهجية، ووضوحه إلا على يد الباحث الفرنسي "جيرار جينيت Gerard Genette" الذي انتقل بالمصطلح انتقالا عميقا، فاعتبره نمطا/ جزءا واحدا من أنماط العلاقات عبر النصية، لذا لم يعد "التناص" عنصرا مركزيا، لكنه واحدة من بين علاقات أخرى؛ يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته⁽²⁾، أي تحدد شعربة العمل، أو النص، أو المستن، "فموضوع الشعربة كما يحكي في الصفحات الأولى من "الطشروس palimpsestes" ليس هو النص منظورا إليه في فردده [...]. بل هو "التعاليات النصية transtextualite" أي "كل ما يضع [نصا] في علاقة صريحة، أو خفية، بنصوص

اللغة العربية وآدابها، 2005/2006 م: 68، أي إنه يبحث عن خارج النص انطلاقا من علاقاته الداخلية.

فهو التي تحيل إلى خارجها، ولست متحممة عليه من الخارج.

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنية، حول مفهوم التناص: 99.

(2) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تـ: عبد الحميد بورايو، (جامعة الجزائر)، (ترجمة غير منشورة): 13.

(*) ثمة اضطراب في هذا المصطلح لأنه لا يعبر عن ما وضع له تعبيراً دقيقاً، ولعل مصطلح "العلاقات عبر النصية" هو الترجمة الأقوم لأنها تعبر تعبيراً صارماً عن استزاج النصوص واختراقها لبعضها فليذا كان المصطلح الأول يوحي بأن ثمة نصوصاً تعالي/ (ترفع) على نصوص فإن الآخر يصرح بأن ثمة نصوصاً

أخرى⁽¹⁾، في حين كان "رومان جاكوبسون Roman Jakobson" يرى بأن الشعربة تكمن في قيمة النص في ذاته، وتركيباته البنيوية، وأنساقه الداخلية التي تحدد أدبيته، وهو بذلك يعطي الشعربة صيغتها النهائية، إذ يرى "أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، بل "الأدبية literaturnost"، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً⁽²⁾.

فقد رأى "جينيت" أن الشعربة تكمن في هذه العلاقات عبر النصية، أو ما يسميه البعض التعالي النصي، وهو فئة مجردة، تحيل على كل ما يتجاوز نصاً معطى، ويعمله بفتح على مجموع الأدب⁽³⁾، فأصبح التناص بذلك جزءاً من فئات محددة، يسوقها جينيت سلسلة يفضي كل منها إلى ما يليه، وهي:

- "التناص intertextualite": ويقصد به ما جاءت به جوليا كروستيفا، ويحدده بـ "الحضور الفعلي لنص في آخر"، ويتم عبر آليات محددة وهي: الاقتباس citation و "السرقة plagiat" و "الإيحاء allusion".

تغرق نصوصاً وتغيرها وتبني منها بشكل أو بآخر، وإنما جنتا بالمصطلح الأول هنا لأنه قد شاع كثيراً ومع ذلك ينبغي إعادة النظر فيه

(1) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 13.

(2) جيزيل فالانسي، النقد النصي، تـ: د. روبرت طاطا، ضمن كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 221، مايو: 1997 م: 172.

(3) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 13.

(*) ثمة خلط، واضطراب في هذه الآليات، ويرجع ذلك لأسباب شتى، لعل أهمها عدم حصرها وتحديد ما من جهة، وعدم ترجمتها ترجمة جماعية من جهة أخرى، فأحياناً يترجم الإيحاء على أنه إحالة ويترجم الاقتباس/ الاستشهاد على أنه سرقة... إلخ. وثائق السرقة من بين آليات التناص، وتعني أن يأخذ كاتب



وتساقا مع تمفصلات النصوص التراثية/ انتصاصة في متن المواضي، فقد أتى تمفصلها وفق ثلاث آليات، هي: الاقتباس، الإحالة، الإيحاء.

- الماص (Paratexte)⁽¹⁾ وهو: كل ما يحيط بالمتن، ويجعل منه متنا/ نصا، ويقسمه جينيت إلى قسمين: النص المحيط (peritexte)، والنص الفوقي (epitexte).

- الميتانص (Metatextualite): ويتمثل في علاقة الشرح، أو التفسير، أو التعليق، إنه يمثل الخطاب النقدي، الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله، والتعليق عليه، من حيث بيته، وقيمه المعرفية، الجمالية، وحتى الأيديولوجية⁽²⁾، ويحصرها جينيت في «علاقة التفسير، والتعليق، التي تربط نصا بآخر، يتحدث عنه، دون الاستشهاد به، واستدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»⁽³⁾.

ما نصا أو جزءا كبيرا منه، ويدعجه في نصه دون الإشارة إلى مؤلفه الأول، لذلك سميت "سرفة" استهجانا؛ لأنها تأس حقوق الملكية الفكرية، وحقوق التأليف، ويتم خلالها السطو على أفكار ونصوص الغير، والكثير من النقاد يرون أن هذا المصطلح غير نافع، أو غير صالح للعملية الأدبية، ويستبدلونه بمصطلح الانتزاع، وفي نظر الباحث أن مصطلح السرقة والسطو في هذه الحالة هو الأكثر مناسبة، طالما والكاتب يمس أفكار الغير، ويستحوذ عليها، دون إشارة أو إحاطة، وخاصة حينما يكون المتناص طويلا، غير معلم، وغير محيل إلى أصله...

(1) ينظر الفصل الأول من هذا البحث، وثمة ترجمات شتى، واختلافات متعددة، حول هذا المصطلح، وهي راجعة - في نظر الباحث - لضبابية الترجمات أولا، وقلتها ثانيا.

(2) نبيل متصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توفيقا للشر، المغرب، ط 1، 2007م: 22.

(3) المرجع نفسه: 22، 23.

- النص الجامع (architextualite) ويتمثل في: العلاقة البكهاء، التي تربط النص بجنسه، وهي - كما يرى جينيت - تخص القارئ، أكثر من الكاتب، من حيث تحديد المؤشر الجنسي للعمل، حتى وإن كُتِبَ عليه مؤشر جنسي محدد، كقصة أو رواية أو شعر... إلخ، إلا أنها تظل في تحديد ما مرهونة بالقرئ الذي يهيئ أنق انتظاره؛ لتقبل العمل الأدبي.

- التعلق النصي (Hypertextualite) وهو ما يشتغل عليه جينيت أكثر من الأقسام الأخرى، ويعني به اشتقاق نص "لاحق hypertexte"، ويسميه النص "ب"، من نص "سابق hypotexte" عليه في الوجود، ويسميه النص "أ"، ويكون هذا الاشتقاق «بشكل معلن ومهم»⁽¹⁾، ويتم إعادة إنتاج النص اللاحق عن طريق المحاكاة Imitation، أو التحويل Transformation، وهو الأهم من سابقه، ويتم التحويل هذا بطرق متعددة⁽²⁾، منها:

- التحويل الكمي Transformation quantitative

- التحويل الصيغي Ttrasmedalisation

- استبدال الحوافز Substitution des motifs

- التحويل القيمي Transvalorisation

(1) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 50، وبأن هذا النوع في المرتبة الرابعة عند جينيت، ويؤخره إلى آخر الأنماط هذه لأنه يشتغل عليه طيلة كتابه "أطراس".

(2) ينظر: المرجع نفسه: 52-60.

وبعد أن حدد جينيت هذه الأنماط، وآلياتها، أشار إلى أنها متداخلة⁽¹⁾، يكمل بعضها بعضا، ولا ينبغي الفصل القاطع بينها؛ «لأنها كثيرا ما متكامل وتوحد»⁽²⁾ أثناء الاشتغال على عكس التصنيف الوارد أعلاه.

ومع أنه جاء بثلاث آليات فقط هي "الافتباس/الاستشهاد، والسرقة، والإيجاء"، فلا بد يشتغل على آرائه هو فقط، بينما جاء كلٌّ من تيفن سامبول ونسالي غروس برّيع آليات؛ لأنها اشتغلا على آراء الكثير من المفكرين ككروستيفا وريفاتير وأنطوان كمبانيون وجينيت أيضا، وهذه الآليات التي جاء بها هي:

- الافتباس
- السرقة
- الإحالة
- الإيجاء⁽³⁾

وعقب ذلك يشتغلان على كل آلية منها على حدة، ويبينان مفاهيمها، ويمثلان لها في تطبيقات على نصوص مختلفة⁽⁴⁾.

(1) ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، نونال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م: 31

(2) سليمة عذلوري، الرواية والتاريخ: 51.

(3) ينظر عن ماهية الافتباس، والإحالة، والإيجاء، الفصل الثاني من هذا البحث.

(4) ينظر: نانالي بيبتي غروس، مدخل إلى الناص: 32-39، وتيفن سامبول، الناص ذاكرة الأدب، ترجمة

نجيب غراوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2007م: 17-26، 30-38.

(2)

وفي الرغم من وضوح هذه الآليات عنده فثمة خلط، واضطراب فيها عند التلقي العربي، ويرجع ذلك لأسباب شتى، لعل من أهمها عدم حصرها وتحديدتها من جهة، وعدم ترجمتها ترجمة جماعية من جهة أخرى، فأحيانا يترجم الإيجاء على أنه إحالة، ويترجم الافتباس/الاستشهاد على أنه سرقة.. إلخ، أو يتم الفصل بينهما على أن الافتباس آلية منفصلة عن الاستشهاد⁽¹⁾.

ولعل ذلك راجع إلى أن المتلقي العربي قد تلقاها تلقيا فيه نوع من الحمود والارتباك، فلم يطبقها إلا القليل، بالرغم من جدتها وشمولها المنهجي، فهي على خلاف ما تم تلقيه من آليات صنفها المفكرون العرب، كمحمد مفتاح، ومحمد بنيس⁽²⁾؛ اللذين جاءا بمفاهيم وآليات مرتبطة عن اختلافها عند كل منهما.

فمحمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية الناص)"؛ يقع في خلط على صعيد المفهوم والآليات، إذ إنه يعرف الناص بأنه «تعالق (وجود علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»⁽³⁾. والأقوم أن لنص الحديث هو الذي

(1) ينظر: سعيد سلام، رواية "الغيت" لمحمد ساري وتناصها مع التراث الديني، مجلة اللغة والأدب، قسم

اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 18، نوفمبر 2008م: 144.

(2) مستنصر الدراسة على هذين النموذجين لا أسما فقط من ناقشا الناص وآلياته دون غيرها ولكن لأسما من الأوائل في هذا المجال، ولأن ما قدماء قد ترك صدى كبيرا في الخلق العربي..

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية الناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،

ط 1، 1992م: 121.



بدخل في علاقة مع نصوص أخرى سابقة عليه في الوجود أو معاصرة له، ومن ثم فهو ينسب آليات التعلق النصي إلى التناص، فيعد النمطية والإيجاز وأشكالها من آلياته⁽¹⁾ وهما في الأصل - كما وضعهما جينيت - من آليات التعلق النصي وتحدد جزءاً من آليات التحويل الكمي.

أما محمد بنيس في كتابه الموسوم بـ "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية"، فإنه يأتي بثلاث آليات هي الاجترار والامتصاص والحوار⁽²⁾، وهي "قوانين" متراصة متسلسلة هرمياً في دلالاتها واشتغالها التطبيقية، تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، فمن طريق الاجترار - كما يرى - يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لانهائياً، فيصبح النص الغائب نموذجاً جامداً في النص المعاصر، وتضمحل حيوية النصين معا ويرى بأن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب؛ إذ يتعامل الشاعر مع النص الغائب من منطلق الإقرار بأهميته وقداسته، لا ينفي الأصل، وإنما يبقى عليه في نصه غير محو، ويسهم في استمراره كجوهر قابل للتجدد، وفي المقابل يرى بأن الحوار هو أعلى

(1) ينظر: المرجع نفسه: 125، 127، ناهيك عن أن التناص نمط والتعلق النصي نمط آخر من أنماط "العلاقات عبر النصية" التي يمحورها جينيت في خمسة أنماط كما أشرنا سابقاً.

(2) ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1979م: 253.

(*) ولا ينبغي على القارئ دلالة التسمية هنا "قوانين" بها لها من سلطة وسطوة فالقانون يعني الصرامة في أحد معانيه ويعني الثبات، ولعل اللافت أن هذه الآليات/ القوانين قد اشتغل عليها كثير جداً عن تناولوا التناص إن نظرياً أو تطبيقياً وعلى رأسهم الباحث "أحمد ناهم" ... في كتابه الموسوم بـ "اتناص في شعر الرواد" الذي بناء كله على هذه الآليات على علانها دون تأمل أو مراجعة..

مرحلة في هذه القوانين في قراءة النص الغائب إذ ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم بل يغيره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة⁽¹⁾.

يلاحظ القارئ أن هذه القوانين تجرد القارئ من علميته ومنهجيته، وتحمل سلطة توجيهية له؛ من حيث إنها تحمله على إطلاق أحكام قيمة تستقص أو ترفع من شأن العمل والكاتب، فالاجترار أصبح سبة في حق المبدع ونصوصه، وهو ما يلاحظه القارئ عند منشئه الأول محمد بنيس، أو عند من اشتغل عليه من بعده، وبذلك تثبت هذه القوانين قصورها أكاديمياً، ويرجع ذلك - في نظر الباحث - إلى أنها أتت في بدايات الاشتغال على التناص/ التداخل النصي، ونتيجة عن المتن الذي اشتغل عليه بنيس أيضاً، وبإمكان الباحث - أي باحث - أن يبدلها بالآليات التي أتت بها "جيرار جينيت" وغيره عند تحديد التناص؛ والتي يشتغل عليها هذا البحث ممثلة بـ "الاقتراس، والإحالة، والإيجاز"؛ وذلك لسبب بسيط وجوهري أيضاً وهو تلافي إصدار أحكام قيمة من جهة، ولأنها آليات منهجية دقيقة من جهة ثانية، ناهيك عن أنها تؤدي نفس الغرض بشكل منهجي وعلمي بنأى عن إطلاق الأحكام القيمة.

ومع كل ذلك يجد القارئ بأن جملة من الكتاب الأوائل الذين تناولوا نظرية التناص أو قدموها إلى القارئ العربي لم يعنوا بتقييم آلياتها كما ينبغي، ولم يقدموها أو يكلفوا أنفسهم بشرحها وتفسيرها للقارئ، بل تم الخلط فيها بينها أو بترها، ولعل القارئ واجد أن أياً من الباحثين أولئك لم يقل للقارئ بأن ثمة فرق بين التناص

(1) ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 253.

وبين التعلق النصي وبأن ثمة آليات خاصة بكل منها، وهو ما جعل الأمر فضفاضاً، بلا حدود فاصلة، ولا آليات إجرائية محددة.

(3)

يرى الباحث "علي عشري زابد" - عند حديثه عن توظيف الشاعر العربي المعاصر للشخصيات التراثية - بأن ثمة طريقتين للتعامل مع التراث وهي التعبير عنه أو التعبير به⁽¹⁾، تمثل الطريقة الأولى عصر الإحياء وقليلاً من شعراء العصر الحديث والمعاصر، بينما يستخدم البقية طريقة "التعبير به" عن المضموم والمعاناة والظواهر المتعددة التي يتغياها الشاعر معالجتها في نصوصه، أي إن الشاعر قد انتقل من مرحلة توظيف التراث بشكله البسيط إلى مرحلة التناص معه بما للتناص من آليات وغايات متنوعة تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ومن ثم التجاوز.

فالتأمل لطريقة الشاعر العربي "عمود سامي البارودي" - كمثال بارز على شعراء عصر الإحياء - يجده في أغلب نصوصه يعبر عن التراث، ولا يعبر به، أي أن تناصه معه ناص في مهادة للتراث، وإعادة إحياء له، دون أية محاولة لخلخله أنساقه وسماته الثارة، أو إعادة تحويلها، ووضع جملة من التساؤلات الصعبة حوله، ومن ثم محاولة تفكيكها للوصول إلى طرائق مغايرة تتغيا الخلق، وإعادة التأنيث، وانتهاك البنى الشعرية لبثها في مفاصله الإبداعية؛ كي تتلاحم معها، وتؤدي وظيفة فنية تنتج معاني ثلاثية الأبعاد، فيها من التراث وفيها من المعاصرة، وفيها من قيم التراث والمعاصرة بعد

(1) ينظر: د. علي عشري زابد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 1، 1978م: 30.

ثالث هو الناتج الجمالي عن امتزاج النصوص المتخصصة بالنصوص المعاصرة، وهو ما جعل النماذج التي جاء بها الشاعر الإحيائي نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه، دون محاولة لتطويره أو تنميته... حيث كان التراث في إطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزه⁽²⁾ أو يخرج عليه، فجاء - تبعاً لذلك - بشكل أقرب إلى التوثيق.

ولعل من الأمثلة الدالة على ذلك من شعر البارودي قوله من نص قاله في رثاء زوجته، وقد ورد إليه نعيها وهو في سرنديب⁽²⁾:

فليُنظر الإنسان نظيرة عاقل	لصادر الأبياء والأجساد
عصف الزمان بهم فبدد شملهم	في الأرض بين تهائم ونجاد
دهر كأننا من جرائر سلمه	في حر يوم كريمة وجلاد
أفنى الجبابر من مَقَاوِل "حير"	وأولي الزعامة من "ثمود" و "عاد"
ورمى "قضاة" فاستباح ديارها	بالسخط من "سابور" ذي الأجداد
وأصاب من عرض "أباد"	منكوسة الأعلام في "نداد"
فلس "المدائن" فهي منجم عبرة	عما رأيت من حاضر أو بادي

(1) د. علي عشري زابد، فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة بطلبة كلية دار العلوم)، مكتبة الشهاب، القاهرة، د. ط، 1998م: 101.

(2) عمود سامي باشا البارودي، ديوانه، شرح عبد القصور عبد الرحيم، دار الجبل، بيروت، ط 1، 1995م: 145.

كرت عليها الحادثات فلم تدع إلا بقايا أرسم وعسا⁽¹⁾

فالبارودي يصف حزنه الناتج عن موت زوجته، ويعمل نفسه بحوادث وقعت لأُم سابقة كانت لها مكانتها في زمانها، إذ يستدعيها ويستدعي رموزها التي فُتت وطمسها الدهر ولم تبق سوى آثارها وتاريخها، وهو إذ يستدعيها يتناص معها تناصا مباشرا دون استئثار خزائنها استئثارا خلاقا، فيكتفي برصفها في فضاء نصي واحد وفي سياق مشابه وهو الفناء/ موت زوجته، وكأنه يقول إن الأمر حتمي ومسلم به ولن يجدي سوى الصبر، وهو بذلك يعيد إحيائها ولكنه لم يعد خلقها، ومن نصوصه المماثلة التي يتناص فيها مع رموز إبداعية، تناصا مباشرا، دون إعادة نظر فيها قوله:

مضى "حسن" في حلبة الشعر سابقا	وأدرك لم يسبق ولم يأل "مسلم"
وباراهم "الطائي" فاعترفت له	شهود المعاني بالتالي هي أحكم
وأبدع في القول "الوليد" فشعره	على ما تراه العين وثني منعم
وأدرك في الأمثال "أحمد" غاية	تبذ الخصى ما بعدما متقدم
وسرّ على آثارهم ولربما	سبقت إلى أشياء. والله أعلم ⁽²⁾

فالنص هنا يأتي بأسماء شعراء من الذاكرة القرائية، معددا مناقبها فقط، ومعبرا عن إعجابه بها، دون تحويلها إلى رموز تخلق درامية في النص، أو توسع دائرة الإبداع

(1) المرجع نفسه: 150، 151.

(2) محمود سامي باشا البارودي، ديوانه، 499، 500.

لخلق عالم جديد للرموز، وبث حياة أخرى فيها كما هو حاصل عند الشعراء الرواد ومن تلاهم، وهو ما يؤكد البيت الأخير من النص بأن الشاعر قد سار على آثار السابقين وقد يكون أضاف شيئا ما إليهم ولكنه غير متأكد من ذلك. وهو إذ يتناص مع هذه النصوص وغيرها يتناص بشكل ثابت؛ لأنه مسكون بإعادة إحياء التراث خوفا من محاولة طمسه، أو اندثاره أمام القوى السياسية، والثقافية، والفكرية، القادمة مع الاحتلال الأوروبي للوطن العربي آنذاك.

إلا أن آليات الاشتغال على التناص التراثي قد تطورت، وأخذت منزعا مغايرا لهذه الأشكال مع رواد الحديثة، فأصبحت خلفا ناضجا؛ إذ أصبحت الأشكال التراثية جزءا ملتصقا ومتمازجا مع النصوص الشعرية التي تعيد بناءها، وجزءا من لحمها البنائية والدلالية والفنية، إذ إن العقود الأخيرة من الشعر الحديث قد شهدت صورة من صور تناص الشاعر مع التراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل، فقد عمد إلى استخدام معطيات التراث «استخداما فنيا إيجابيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية/ معاصرة، نعب عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما... أو مفروضا عليها من الخارج⁽¹⁾، ويأتي بدر شاكر السياب كنموذج مائز لهذه الرؤية في جيله كما هو في نصه "أنشودة المطر"⁽²⁾ الذي يقول في مطلعه:

(1) د. علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث: 101، 102.

(2) بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، د. ط، 1986م: 474.

عيناك غابنا نخيل ساعة السحر،

أو شرفان راح ينأى عنها القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرتج المجذاف وهنا ساعة السحر

كأننا تنبض في غوريها، التجوّم.

وتفرقان في ضباب من أسى شفيف⁽¹⁾

فهو يتناص فيه مع أسطورة "عشتار" بشكل إيجائي بعيد النظر -بواسطتها- في الواقع، ويقترّب بها إلى طرح حل مقترح للوضع القائم برمته، وهذا الحل يتمثل في الثورة التي بواسطتها تعاد للإنسان كرامته، ويتم إعادة خلق وضع مثالي مقترض، وقد جاءت هذه الأسطورة ممتزجة بالمطر الدال على الخصب والثورة.. وحينما تأتي الأسطورة في نص السياب لا تأتي بشكل بسيط بل تأتي بشكل إشكالي مركب، تخرج بالأم والثورة والذات المتلفظة في النص، بالرغم من أنه لم يشر إلى ذلك بشكل مباشر ولا بما ينوب عنه تركيباً أو صرفياً، بل جاء كل شيء إيجائياً، فغدت عشتار هي الأم والوطن والثورة معاً، ناهيك عن تعدد دلالاتها⁽²⁾ القادمة من الذاكرة الميثولوجية التي تتمفصل فيها هي الأخرى بطريقة إشكالية، فهي كما تبدو رقيقة متعددة الدلالات غير مستقرة على هيئة وشكل محددين، فكل سر من أسرارها يفضي إلى سر آخر. وما

(1) بدر شاكر السياب، ديوانه: 474.

(2) ينظر: فراس السواح، لغز عشتار، الأكوحة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر

والتوزيع والترجمة، دمشق، ط: 8، 2002م: 25.

نكاد... نمسك بها في صورة حتى تنحل إلى أخرى، أو نقبض عليها في هيئة حتى تنقلب إلى نقبضها⁽¹⁾. فهي آفة الخصب وسر الحياة، وهي البغي المقدسة والأسطورة الغامضة، وهي الأم البنول⁽²⁾.. إلخ، وقد أفادت الذات الشاعرة من كل ذلك وعمدت إلى تحويله ودججه في النص وإعادة بنائه.

ويأتي جيل ما بعد الرواد أكثر نضجاً في تعاملهم مع التراث. سن حيث إن تناصاتهم معه تأتي حاملة للكثير من الرؤى، الروحية والفكرية والدلالية التي تجعل النصوص تنفتح على آفاق متعددة من الرؤى والدلالات، وكنموذج دال على ذلك يجد القارئ شعر عبد العزيز المقالح؛ الذي يعد تناصه مع التراث أحد سماته الدالة، التي تنشط في معظم متنه منذ بداياته الأولى، ونكاد تكون بعض دواوينه مبنية على سماتها، وكمثال على ذلك نصه الموسوم بـ"بهوامش بيانية على تغريبة ابن زريق البغدادي"⁽³⁾ الذي يقول في مطلعته:

بكى فأورقت الأشجان أدمعه وأثمرت شجر الأحزان أضلمعه

النار تكتب في عينيه لوعته ويحفر الشوق فيها ما يلوعه

نساء تغرب في الأيام زورقه ونساء في ظلمات الأرض مشرعه

(1) المرجع نفسه: 28.

(2) المرجع نفسه: 28.

(3) عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، مج 3، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د. ط.

2004م: 9.

تغربت في نواه كل نافذة من خلفها الوطن الدامي برده⁽¹⁾

فهو يتناص فيه مع نص "ابن زريق البغدادي" المكتظ بغربته، وتاريخ حياته الروحية والإبداعية، التي تتجلى منذ بدايته القاتل فيها:

لَا تَعْدِلِيهِ فَإِنَّ الْعَدْلَ يُؤْلَعُهُ قَدْ قَلَبَ حَقّاً وَلَكِنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ

جَاوَزْتَ فِي لَوْمِهِ خِداً أَضَرَّ بِهِ مِنْ حَيْثُ قَدَرْتَ أَنَّ اللَّوْمَ يَقَعُهُ⁽²⁾

فنص المقال يتناص معه تناصاً متعددًا وفق الاقتباس والإحالة وكذلك لإيجاء، ويستحضر تاريخ النص، وتاريخ متجه معاً، وتأتي شخصية ابن زريق بشكل مركب، فهي رمز، وهي قناع، وهي كتلة دلالية متحركة دالة على الاغتراب، وانكسار الإنسان البشري، كنموذج للإنسان العربي المسحوق، والمغترب، والميت في الغربة، والمحروم من الاتصال بموضوع القيمة الذي يبحث عنه أو يسعى إلى امتلاكه. وهو حينما يتناص مع رمز الاغتراب المحوري "ابن زريق" وتجربته يستدعي معها رموزاً أثرية عرفت في التاريخ باغترابها ومعاناتها من وحشية الاغتراب ومن قسوة المنايا كأبيوب ويوسف عليها السلام، وعوليس والسندباد وامرئ القيس، وهو إذ يستدعيها كلها يلبسها روحه ويسقطها على اغترابات الوطن وحزنه، فيصبح ابن زريق هو الشاعر وهو الوطن والمعاناة وجذر التجربة برمتها.

(1) المرجع نفسه: 9.

(2) نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة، مكتبة النقاء، بغداد، ط: 2، 1982م: 94.

ومن ثم فإن النص - كما يوحي عنوانه - يدخل في تناص بطرح فرضية مفادها أن النص المتناص متن، ونص المقال هامش عليه، غير أن الاقتراب من نص المقال يخلخل هذه الفرضية، ويبعدها تماماً؛ لأنه متن قائم بذاته، بعيد تفكيك بنى نص البغدادي السطحية والعميقة، ينفي بعض نياتة ويثني على بعضها الآخر، ويجعله جزءاً من مقصدية نصه وغاياته التي بتفياها، إذ إنه يعيد تفكيك الشكل "البيني" الصارم الذي يقوم عليه نص البغدادي، ويمزجه بنصوص شعرية (حرة)، ويجعله هو ما قومية تبدأ دوائرها في الاندفاع من الذات إلى العالم، ومن الداخل إلى الخارج والعكس، ويمتزج الخاص بالعام والجمعي بالفردي، فإذا كان ابن زريق يتحدث عن ذاته ومعاناتها العشقية واغترابها، فإن نص المقال يتحدث عن الذات التي تتقمص روح العالم المحيط أولاً، ومن ثم العالم المحيط بالمحيط ثانياً، أي أن المهم كما يبدو لأول وهلة هو هم الذات إلا أنه يتحول إلى هم المجتمع ومن ثم هم الإنسان بشكل عام.. كما نلاحظ ذلك بجلاء في قول المقال:

استودع الله في صنعاء لي قمرأ في الأسر، سبتمبر المهجور مطلق⁽¹⁾

فهو يدخل في تناص اقتباسي مع قول ابن زريق:

استودع الله في بغداد لي قمرأ بالكرخ من فللك الأزار مطلق⁽²⁾

إنه يحول سياق البيت ويقلب مفاهيمه فتتحول الحبيبة من نص ابن زريق إلى وطن يبحث عن أمل مرتبط بـ "سبتمبر" الرموز للثورة اليمنية التي قامت فيه، وإذا كان

(1) عبد العزيز المقال، الأعمال الشعرية الكاملة: 15.

(2) نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة: 94.

قد ارتبط بيت البغدادي بخيبة فقدان الحبيبة فإن بيت المقالح مرتبط بخيبة فقدان الأمل والحلم الذي يتغياها فالذات على اختلافها في البيتين منفصلة عن موضوع القيمة الإيجابي متصلة بموضوع قيمة سلبي هو الاغتراب وخيبة الأمل.

وعليه فإنه بعد القراءة العميقة لجل ما طرح عن الناص في المنجز النصي العربي تنظيرا وتطبيقا يظهر أن ثمة تشبها في الأليات وكبشيات اشتعالها من جهة، وأن ثمة ارتباطا وتداخلا في ماهياتها من جهة أخرى، وقد تعددت طرائق تناص الشاعر العربي مع التراث الإنساني، وثابتت عمقا وسطحا؛ نتيجة لظروف مرّت بها الشعرية العربية ومُنجزاتها معا.



الفصل الأول

التناص التراثي في عتبة العنوان

تولي الدراسات السيميائية العتبات أهمية كبيرة، بالدرس والتحليل، بوصفها مفاتيح إجرائية، تسهم في توجيه المتلقي نحو مقروئية النصوص، وإرشاده إلى ما غمض منها؛ لأنها فاتحة النصوص التي تذلل سبلها، وتمهد للدخول إلى ردهاتها، وإضاءة ما ادلم من مناهاتها المشابكة⁽¹⁾. فالعتبة هي: ابدائية، والمدخل، وعتبات المتن/النص، هي بداياته، ومدخله، التي تهيئ استقباله، وتُكَلِّفُ و/أو تتمثل به، وتقوم بعملية الربط بين الداخل/المتن، والخارج/المتلقي أو نصوص وإشارات ما).

ومع أن مصطلح العتبات أكثر دقة من مصطلح النص الموازي (Paratext)⁽²⁾، إلا أن هذا الأخير قد شاع كثيرا، على الرغم من قصوره، وضبابيته، الناتجة عن التعريب والترجمة⁽³⁾، ويرى جيرار جينيت أن النصوص الموازية هي كل ما يحيط بالمتن، ويعمل

(1) ينظر: طه حسين الحفري، المتطور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية/

الكل، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م: 29

(2) ما يجعل العتبات أهم من النصوص الموازية، أن الفاتحة النصية والجمل البنية، والختامية، تندرج ضمن العتبات، ولا تندرج ضمن النصوص الموازية.

(3) هناك العديد من الترجمات لهذا المصطلح، منها: الناص، الناصعة، النص الموازي، النص المصاحب، النص المحيط،... إلخ. ويفضل الباحث منها "الناصر" لشموليته.

منه متنا/ كتابا/ نصاً⁽¹⁾، ويجعلها ضمن المتعاليات النصية، ويقسمها إلى قسمين: النص المحيط (peritext)، والنص الفوقي (epitext)⁽²⁾، ويعني بالأول كلها يحيط بفضاء النص/ الكتاب، كالمقدمات والإهداءات، والعناوين الفرعية والرئيسية، والعناوين الخارجية والداخلية،... إلخ، ويعني بالثاني كل ما أحاط النص/ الكتاب لكنه يقع على مسافة أبعد من سابقه، ويشير إليه، أو يتحدث عنه، كالمراسلات، والحوارات، الصحفية، والمقالات النقدية (حول النص).... إلخ.

وقد جعل جينيت -وجاراه في ذلك باحثون شتى- العناوين ضمن النص الموازي، إلا أن مصطلح النصوص الموازية (Les paratextes) الذي وضعه... يتضمن إشارة تبعد إلى حد ما فكرة التفاعل بين العنبريات، والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل الانفصال أي أنها تقضي فكرة الاتصال⁽³⁾، من حيث ينبغي أن يكون هذا الاتصال أكثر ثباتاً، مكانياً في الأقل، إذ إن العناوين أو النصوص قد تستقل عن بعضها نوعاً ما، إلا أنه استقلال نسبي/ قاصر، ولا يتخلل عنه كلياً، حتى يغدو موازياً له، لأن كلا منهما يغني الآخر، ويحتاج إلى موازته، إن تركيباً أو دلاليًا، ولأن العنوان

(1) ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للنصيدة العربية المعاصرة: 25، 26.

(2) ينظر: د. جميل حمداني، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مع: 25، ع: 3، يناير/ مارس، 1997م: 102، 103.

(3) حميد حمداني، عنبريات النص الأدبي (بحث نظري)، علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ع: 12، ج: 46، مع: 12، ديسمبر: 2002م: 23.

ليس «شكلاً مكتفياً بنفسه، ومستقلاً عن النص»⁽¹⁾ فإن المعنى أو المقصدية قد لا تتضح إلا باجتماعهما معاً، لأنها يكونان العملية الإبداعية التي تجسد رؤية المبدع الشاملة، لذا لا ينبغي جعل العنوان نصاً موازياً لنصه، بل جزءاً منه.

إن هذا البحث لن يعني بالعنونة من حيث هي عنوان مجردة/ منكشفة على ذاتها، بل سيعنى بالتناص التراثي الذي يتمفصل فيها، مع الإشارة إلى ما بينها من تناص وبين المتن من جهة، وبين العناوين المجاورة من جهة ثانية، وسيهتم بنماذج مختارة من عتبة العنونة، الخارجية والداخلية معاً، تحاشياً للتكرار.

وانطلاقاً من ذلك فستكون القراءة ثنائية التوجه، تنطلق من العناوين -بعد استشرافها- إلى النصوص، ومن النصوص إلى العناوين، متخذةً كلاً منهما آلة لقراءة وتفكيك الآخر، وتبيان كيفية تعالفاها مع خارجها، وقبل ذلك سيبدأ البحث بعنبرة منهجية، تتناول ماهية العنونة، ووظائفها، وأهميتها، مع إعادة النظر في بعض الطروحات في هذا المجال.

أ- عتبة منهجية:

بعد العنوان من أهم العنبريات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النصوص وتفكيك شقراها واستقراء محمولاتها الدلالية، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقى، فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث إنه يتمركز في أعلاه، ويثبث خيوطه وإشعاعاته فيه، ويشرق عليه كما لو أنه ثريا

(1) جوزيب بيرزا كامرون، وظائف العنوان، منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، عن المطبوعات الجامعية ليموج، فرنسا، ع: 82، 2002، ش: عبد الحميد نورايو، الجزائر، 2004م، "غير منشور": 20.

بضيء العنيت⁽¹⁾ ويجلبها، ويشير إلى شيء ما يجعل المتلقي يتخذ الحفر والتنقيب في النص سبيلا للكشف عنه وعن ملبساته.

ولأنه كذلك فمن الصعب عزله عن النص، أو نهمه بعيدا عن بنيته الكلية، لأنه يمثل «بنية افتقار تغني بها يتصل بها من (نص / متن)، ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي، بحيث لا يمكن [فهمه...] منقطعا عن نصه، ولا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينها»⁽²⁾، لأنه «جزء من البنية الكلية للعمل، وليس نصا موازيا للنص الأدبي الذي يمثلها، كما نرى ذلك في المقدمات، والإهداءات، وغيرها»⁽³⁾ وقد لا يفهم النص - كذلك - إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره، أو التفسير به، أي إنه يكون مُفسّرًا بالنص أو مُفسّرًا له في آن معا⁽⁴⁾؛ لتغدو العلاقة فيما بينها علانة تكاملية،

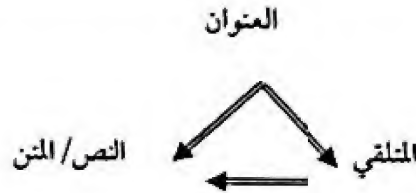
(1) أحمد فرسخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، در الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996م: 22.

(2) د. سعيد سالم الجبريري، شعر البردوني قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2004م: 23. ويشير الجبريري إلى: ثريا النص؛ مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، بغداد، 1995م: 9.

(3) طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير: 2005م: 30.

(4) ينظر عثمان بدر، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في تهاج متخية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، السنة: 21، شتاء: 2003م: 19.

تفاعلية، سيما وهو «مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي»⁽¹⁾. ليس بينه وبين النص فقط، بل بين القارئ والنص معا، في شبكة تمثلها الترسمة الآتية:



فالمتلقي ينطلق من العنوان إلى النص، ويعود من النص إلى العنوان، كاشفا ومستكشفا، محلا ومؤولا، فينظر «كيف يتصل العنوان بالنص الموالي له [عارضيا] الصيغ التي بواسطتها يتعالق الطرفان»⁽²⁾، ويتناسلان تراكيب ودلالات يعضد بعضها بعضا، ليتج الرؤية/ الرؤيا، العامة التي يريد المرسل إيصالها إلى المتلقي، ليتشارك في إنتاج الدلالة والتواصل.

ونظرا لتعدد هذه الصيغ يقترح أحد الباحثين أن تنتظم في علاقتين، الأولى موضوعاتية دلالية، والثانية لغوية صيغية. ذلك أن العنوان قد يحسد ما يراه الشاعر مهيمنا من موضوعات القصيدة، أو موحيا بها، أو مشيرا لأخرى موازية. كما أنه قد يتضمن كلمات وصيغا تكون ذات وظائف بارزة في القصيدة... وقد يكون العنوان بكلمة جملة أو كلمة من القصيدة، يتقيا الشاعر دون غيرها، لكونه يراها بؤرة أو

(1) جيل حمدوي، السيميوطيقا والعنونة: 97.

(2) رشيد مجاوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، بيروت، دط: 111.

مرتكزا بشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص⁽¹⁾، تنطلق منها وتعود إليها، تستقطب وتوزع البنى التركيبية والدلالية للنص⁽²⁾، فلا تتكامل العملية إلا بتفحص الملفوظات، والسياقات التي ورد فيها العنوان، أو أجزاء منه، ليتم استكناه وتأويل الأبعاد الدلالية، والجمالية، للقواسم المشتركة بين تلك الملفوظات، وبين المتن الكلي.

وانطلاقا من ذلك فإن للعنوان وظائف شتى، من أهمها:

1- الوظيفة التعيينية designative

وتهدف إلى تحديد/ نعت النص، وإلى التعرف عليه بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس⁽³⁾، من حيث إنها تعرف بالمتن، وتشير إلى محتواه، وتحيل على نوعين من العناوين⁽⁴⁾:

أ- "عناوين تجميعية Rhematiques": وهي التي تحيل إلى النص، في جانبه النوعي، أو التجميعي، كالعنوان الذي يضعه العواضي لمجموعته الثالثة: "قصائد قصيرة".

(1) المرجع نفسه: 112.

(2) ويرى الباحث عثمان بدري: أنه "لم يبق العنوان في القصيدة الجديدة مجرد منبع تدفق منه، ومصوب تؤول إليه التجربة الشعرية وإنما صار حجارة عن سلسلة من الحلقات التوالدية بعضها عن بعض، يتبادل "الوصل" و"الفصل" عبر المسار الدلالي المتنامي للقصيدة كلها"، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، سابق: 23.

(3) جوزيب ييزا كامبروي، وظائف العنوان: 4.

(4) ينظر: سليلة عداوري، الرواية والتاريخ: 63، 64.

ب- "عناوين موضوعاتية Thematiques": وهي التي تشير إلى محتوى النص، أو لها علاقة بموضوعه، كالعنوان الذي يضعه العواضي لنص: "مواقيت لأحزان سباً".

ويري جينيت أن هذه الوظيفة «أحدها وحدة ضرورية في الممارسة، والمؤسسة الأدبية»⁽¹⁾.

2. الوظيفة اللغوية الواصفة metalinguistique

وكي لا تختلط هذه الوظيفة بالوظيفة التمييزية؛ فإنها وظيفة دلالية، وهو ما جعل "هوك hoek" «يطبقها على الصلة الدلالية بين العنوان والنص»⁽²⁾، وهذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص⁽³⁾، ويصبح وسما وتسمية له، ومؤشرا لتمييزه الرئيسية، وهو ما يجعل هذه الوظيفة أقرب إلى «التعريف المعطى من طرف هارالد فاينريش Herald Weinrich (1976)»، والذي حسب العنوان هو تعلية لغوية صغرى من الترقبات، أو التوقعات، حول النص⁽⁴⁾.

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 47.

(2) جوزيب كامبروي، وظائف العنوان: 11.

(3) المرجع نفسه: 6.

(4) جوزيب كامبروي، وظائف العنوان: 19.

وتعمل على لفت انتباه المتلقي، وشده إلى المتن، بما يقدمه العنوان من اختزال لمضامينه، وتكثيف لها، تتطلب البحث عن ما يوضحها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع إلى المتن/ النص؛ لتوضيح الدلالات، والإيماءات، بشكل أكثر تفصيلاً^(*).

وقد نجمل العناوين إلى خارجها، حينما تنفتح على نصوص، أو وقائع وأحداث تاريخية، وتتكئ على مرجعيات شتى، في الزمن الحاضر أو الماضي البعيد، لذا فهي «نودي وظيفية تناصية؛ إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه، ويتلاقح شكلاً وفكراً»⁽¹⁾ ورؤية، ليهيئ نفسية المتلقي، ويستثير ذاكرته، ويخبره بأنه سيتلقى نصاً له علاقة بنص، أو نصوص، وأحداث ما... إلخ، بكيفية أو بأخرى، لبدأ في رحلة البحث، والاستكشاف، عن كيفياتها، وجمالياتها، خارج النص، وداخله.

لذا فالتناص يعد أحد الركائز الدلالية التي لا مناص منها في بناء العنونة، إذ إنها تدخل في علاقة تناصية، معلنة وغير معلنة، إن لم يكن مع الفضاء الخارجي لها، فمع المتن اللاحق، أو مع العناوين المجاورة، لأنه «لا بد للعنوان من إنتاجية دلالة قادرة على توريث المتلقي في عمله..... إذ إن العنوان - في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة - لا يتمكن بلغته فحسب من القيام بتلك الإنتاجية، إذ ليس ثمة إلا معنى الكلمة لا أكثر من ثم فلا بد أنه ينطوي على كفاءة للتفاعل مع عدد متنوع

(*) ويضيف جينيت إلى هذه الوظائف الثلاث وظيفة رابعة هي الوظيفة الإيحائية، ينظر: د. جيل حدادي:

السيمبوتيقا والعنونة: 106.

(1) د. جيل حدادي، السيمبوتيقا والعنونة: 98.



من النصوص والخطابات، بما يكفل له قدرة الاضطلاع بوظائفه»⁽²⁾ النصية، و التناصية، التي تجعل المتلقي في حركة بندولية، يتحرك بموجبها من العنوان إلى المتن، وإلى خارجه في آن معاً، لذا فإنه يقوم بعلاقات تناصية متعددة، قد يتحقق بعضها أو تتحقق كلها، - كما يرى محمد فكري الجزار - وهي:

1- تناص العنوان مع عمله فقط.

2- تناص العنوان مع خارجه فقط.

3- تناص العنوان مع عمله وخارجه معاً.⁽³⁾

(1) د. محمد فكري الجزار، العنوان وسمبوتيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1998م: 26.

(2) المرجع نفسه: 71، وما بعدها، ولعل هناك سقط مطبعي لكلمة [مع عمله]، وهو ما جعل المعنى هناك يتخلل، وقد أضافها البحث هنا لكي نفي بالمعنى، إذ إنها في المرجع الأصل هكذا [3- تناص العنوان وخارجه فقط]، ينظر: 72.



ولعل هذه الأخيرة هي التيمة المهيمنة على العنوان في أعمال المواضي الشعرية^(١)، أي أنها تتناص مع داخلها وخارجها في آن معا، فداخليا تتداخل الدوال المركبة للعنوان في المتن الشعري بلفظها أو ما ينوب عنها، أو تتعالتق مع العناوين للجاورة لها، كما أنها قد تكون ملفوظة أو ملحوظة، أي أنها قد تكون مستلة من المتن بكاملها، على نحو ما يرى القارئ في عنوان الديوان الأول، فهو عنوان للنص الأول، وجزء من ملفوظاته أيضا، إذ إنه يظهر في متن النص الأول وتحديدًا في المقطع الأخير: "فقل إن بي رغبة

(*) تصدر الديوان ثلاثة عناوين خارجية للمجموعات الثلاث التي ينضمها، هي "إن بي رغبة للبكاء"، مقامات الدهشة، قصائد قصيرة"، هي في الأصل عناوين لثلاث مجموعات شعرية، صدرت متفرقة ثم أعيد إصدارها في ديوان واحد موسوم بـ "ديوان أحمد ضيف الله المواضي"، يستمر العنوان استثمارا بعضه الرؤية الشاملة للمتن، دلاليا وتركيبيا - كما سترى - مما ينفي بوعي حاد لدى الشاعر بأهمية العنوان، وهندسته هندسة لا تنفل أهمية عن هندسة النصوص. يبتدىء العنوان الأول والثاني بمرجعية تراثية واضحة، أدبية في الأول/ "إن بي رغبة للبكاء"، ومعرفية صوفية في الثاني/ "مقامات الدهشة"، أما العنوان الثالث فيشتغل بطريقة مزدوجة، من حيث هو مؤشر جنسي في دال "قصائد"، وكحي نوعي في دال "قصيرة"، ولا يشتغل في بنته على التراث، لذا لم يدرسه البحث هنا.

تضم المجموعة الأولى خمسة وعشرين عنوانا، يتفصل التراث في ثلاثة عناوين منها، هي: "إن بي رغبة للبكاء، صنعاء، ورق القات"، ويأتي في المجموعة الثانية ثمانية نصوص مدورة، يتجلى التراث في جميع عناوينها، وهي "بانجاه السمع بن مالك الخولاني، صنعاء... مقامات الدهشة، إن جئت الحركات، خماسيات الملك الضليل، موانيت لأحزان سبأ، يا أهل بفرس، أسنة الفريسي، بشر كالحصى"، ويأتي التراث في ثلاثة من عناوين المجموعة الثالثة، الـ "ثلاثة والثلاثين" وهي: "وليا، قبر مالك بن الريب، سهيل". وبناء على ذلك فإن المجموعة الثانية هي الأكثر توظيفًا للتراث، في عناوينها الداخلية، والخارجية.



للبياء ولو أنها صفة للنساء^(٢)، أو كما يتجلى في عنوان المجموعة الثانية: "مقامات الدهشة"، الذي يأتي عنوانا للنص الثاني، بعد إضافة دال محوري في بدايته، فيغدو بعدئذ "صنعاء... مقامات الدهشة"^(٣)، أما خارجيا فإن ذلك يشكل وفق آليات متعددة منها:

- تشرب وتحويل للمفوض شعري تراثي، كما في عنوان الديوان الأول: "إن بي رغبة للبكاء"، الذي يعيد استثمار ملفوظ امرئ القيس "قفانك".
- توظيف اللغة الصوفية، كما في عنوان الديوان الثاني: "مقامات الدهشة".
- استدعاء الشخصيات التراثية، أدبية وتاريخية، نحو عناوين النصوص الآتية: "خماسيات الملك الضليل"^(٤)، و "قبر مالك بن الريب"^(٥)، و "بانجاه السمع بن مالك الخولاني"^(٦).
- توظيف الرمز المكاني الوغل في التاريخ، كعنوان نص: "صنعاء"^(٧).
- أو المزج بين توظيف اللغة الصوفية، وتوظيف الرمز المكاني الموهل في التاريخ الماضي، كنص: "صنعاء.... مقامات الدهشة"^(٨).

(١) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 13.

(٢) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.

(٣) المصدر نفسه: 47.

(٤) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.

(٥) مجموعة "مقامات الدهشة": 7.

(٦) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 22.

(٧) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.



ب. العناوين الخارجية وتناصها مع التراث.

1- عنوان المجموعة الأولى، "إن بي رغبة للبكاء"

ينبنى هذا العنوان على ثلاثة محاور أساسية، يتم فصل حولها المتن الشعري في الديوان كله، - كما سنرى لاحقا- وهذه المحاور هي فعل الرغبة، وفعل البكاء، والذات الباكية/ أو الراغبة في البكاء، كما أنه ينهض بطاقة تبشيرية، توجه زاوية النظر إلى الذات الباكية، من خلال الانزياح التركيبي، الذي يؤديه التقديم والتأخير بين خبر الجملة الاسمية واسمها، أي أن المقدم هو الذات الراغبة في البكاء، ليشي هذا الانزياح حيثئذ بالتركيز على الذات، وعلى مدى قوة الرغبة في القيام بفعل البكاء.

إن ما يهيمن على بنية العنوان هذا هو دالا الرغبة والبكاء، لما لها من سلطة توجهه للمتلقى، وإعطائه صورة ذهنية استباقية، -ولو بشكل جزئي- عن مضامين المتن، وجعله يحتفظ «من كل أشكال ودوافع البكاء بما اتصل منه بفاجعة، أو حزن عميق»⁽¹⁾، فإذا كانت الرغبة معجميا هي إرادة الشيء، فالبكاء «سيلان الدمع عن حزن، أو عويل»⁽²⁾، وفي حين يأتي دال "الرغبة" نكرة ليحيل بتذكيره هذا إلى فضاء متسع من التأويلات؛ نجد «فعل البكاء معبرا عنه بمصدر معرفة، مما يعني أن البكاء أصبح أكثر تحديدا. أنه ليس أي بكاء، بل بكاء مخصوص بمقصدية لن تبيينها إلا في النص»⁽³⁾

(1) بجاوي، الشعر العربي الحديث...: 123.

(2) أبو القاسم الحسين بن محمد "المعروف بالراغب الأصفهاني"، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت، د: ط، د: ت: 58.

(3) بجاوي، الشعر العربي الحديث...: 123.

اللاحق. ولكن ما علاقة هذا العنوان بالتراث؟ وكيف يتقاطع معه؟ وما دلالة هذا التقاطع؟

إن إجابة عن سؤال كهذا لن تتأتى من خلال بنية العنوان منفصلة عن المتن اللاحق له أولا، وعن خارجه ثانيا، إذ لا بد من العودة إلى المتن، وملاحظة الإشارات الدالة على ما يهيمن في بنية العنوان، لأن العنوان منعزل عن نصه بطرح جملة من الاحتمالات الدلالية، لا يمكن تحديدها إلا من البنى العميقة للنص.

إن أهمية هذا العنوان تتأتى من انفتاحه على التراث وتشظي دواله في المتن الشعري، وانبنائه على محوريه الأساسيين/ "الرغبة والبكاء"، ويمكن أن نسجل أول ظهور لهذين المحورين داخل المتن في عنوان للنص الأول: "إن بي رغبة للبكاء"، الذي يتكرر فيه كما هو، أي إنه عنوان للمجموعة الأولى، وفي الآن نفسه عنوان للنص الأول منها، إنه عنوان ملفوظ، يقوم بوظيفة إجرائية مزدوجة، من حيث إنه عنوان داخلي خارجي معا، مما يمنحه أهمية مركزة، وسلطة رمزية مكثفة في المتن، تسهم في تشكيله، وفي توجيه القراءة، وتعمل منه نواة تتناسل بموجبه المعاني، والدلالات الداخلية والخارجية.

أما في متن الديوان فنجدتها في المقطع الرابع، من النص الأول "إن بي رغبة للبكاء"، إذ يقول:

«الصباح المبكر مخنئ في القفار يخاف القبائل تلك التي لا تحركها غير بوصلة النار والغزوات البليدة، في وطن توأم هو والروح لا يعرف الآن كم أخرجتنا "قفا نيك" معلنة لا سفر»⁽¹⁾.

يضمن الشاعر في هذا الملفوظ "الشعري جملة" "قفا نيك"، تضمينا اقتباسياً حرفياً، يجعل الذاكرة القرائية تنفتح على الذاكرة الشعرية؛ لترسم ملامح بكاء يمتزج فيه القومي بالسياسي، والاجتماعي، فقفا نيك توازي "إن بي رغبة للبكاء"، تستدعي في الأولى ملكاً مشرداً، ومُلكاً مُضاعاً، واغتراباً طويلاً، وتستدعي في الثانية وطننا مشرداً وزمننا حزيناً، كما إنها معا يستدعيان نصاً تراثياً شعرياً هو "معلقة امرئ القيس"، بكل سياقاتها.

وذلك يجعل الباحث يذهب إلى أن هذه الجملة هي النواة التي انسل منها العنوان، وعمل على تحويلها، وتخويرها، أي أنه تناص معها، وعمل على تفكيكها، وتخريب معمارها، تركيباً ودلالياً، ولم يبق منها سوى قيمة البكاء، بعد تحويلها تركيبياً من "الفعل/ نيك"، إلى "المصدر/ البكاء"، إلا أن العنوان لا يكشف عن هذه العلاقة بسهولة، بل يعمل على طمس معالمها، لمراوغة القارئ، وإيماده مبدئياً عن استدعاء البكاء الموغل في الزمن الجاهلي، واستدعائه إلى الذاكرة، ولا يشي بالعلاقة الرابطة بين "البكائين"، وإنها يقوم المتن اللاحق بكشف هذه العلاقة، بتضمينه هذه الجملة

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 10.

(*) يفهم من الملفوظ كل وحدة دالة مرتبطة بالسلسلة الكلامية، أو النص المكتوب، وتقدم على كل تحليل لشيء، رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...: 65.

"النواة"، التي تعود بالقارئ إلى معلقة امرئ القيس، حيث "فعل البكاء" يمثل البنية الافتتاحية الكبرى فيها، وفي مقدمتها التي تقدم حالة سارد/ شاعر؛ يرغب بجموح في البكاء، ملتصقاً من رفيقه التوقف للقيام بفعل البكاء، فيبدو بذلك غير ممتلك لموضوع الجهة/ "القدرة"، المتميز عن موضوع النيمة المستهدف "البكاء"⁽²⁾ في حين تبرز الذات في عنوان العواضي: "إن بي رغبة للبكاء" ذي المنحى النفسي الدرامي، ممتلكة لموضوع الجهة/ "الرغبة" الموجهة لفعل البكاء، ولئن كانت الرغبة -عادة- فعلاً نفسياً لا إرادياً، يمارس سلطته القاهرة على الفاعل؛ حملته على القيام بالفعل من

(1) ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، د:ط، 2000م: 20.

(*) يطلق "موضوع الجهة" على التغير في علاقة "الفاعل المتخذ" بالفعل، على عكس "موضوع النيمة" الذي يطلق على علاقة "فاعل الحالة" بالموضوع، فموضوع الجهة هو مجموع الخبرات الإدراكية، والمعرفية، والفسيولوجية... إلخ، التي ينبغي اكتسابها، لكي يكون الفاعل المتخذ قادراً على صنع تحول رئيسي، في عمل ما، ومن ثم يكون تحقيق الفعل أمراً ممكناً، وتتمثل الكفاءة الجهتية هذه في إرادة الفعل: "أريد أن أسافر"، أو وجوب الفعل "يجب أن أسافر"، أو قدرة الفعل "أستطيع أن أسافر"، أو معرفة الفعل "أعلم أني سأسافر"، فقد توجد صيغ الكفاءة هذه في الفاعل جميعها، أو بعض منها، وتأتي في ثلاثة أنواع هي:

1- جهات الإضمار "وجوب الفعل/ إرادة الفعل"، وتأتي في سياق مضمّر، من حيث استنباطها لتنفيذ الفعل، وتعتمد على قوة الفاعل.

2- جهات التحين: قدرة الفعل، ومعرفة الفعل، وتبين مدى قدرة الفاعل على تنفيذ الفعل، ومعرفة المتوقعة؛ كي يبين ما يستطيع بواسطته إدارة الفعل، وتحقيق برنامج معطى.

3- جهات التحقيق "الفعل"، ويمثل في مرحلة الأداء الذي ينجز فيها الفاعل المنوط به، حينها يبرز الفاعل المضاد، وتبين كفاءة كل منها.

الداخل، أي أنها تنأى من حالة شعورية داخلية لا إرادية، لا تتدخل في إحداثها ذات من الخارج، وإنما تقوم هذه الذات الخارجية بتنفيذها أو كيح جماعها.

إن انفتاح هذا العنوان على "قفا نبك" يشي بأن له ذاكرة مليئة بذاكرات أخرى، تمارس علينا تأثيرها، فيتولد تجاذب في التأثيرات، يصل أوج شاعريته حين تتمكن ذاكرة العنوان من بسط سيطرتها على ذاكرتنا.... وتبعث داخل [ها] ذاكرة أخرى، لها مقر في الوجدان، واستمرار فيه⁽¹⁾، سيما في الدال الأخير، "البكاء"، الذي يمثل لحظة الإثارة للمتلقى، من حيث إنه يجمل أسباب البكاء، وماهيته، ودوافع الرغبة فيه، ولا يفصل فيها، ولا يجبل على مرجعته بسهولة، وإنما يترك تلك المهمة للمتلقى الذي يستجلبها من مضامين المتن، ومن ثم فإنه يعتمد إلى استبدال الحوافز/ الأسباب⁽²⁾ الباعثة

(1) رشيد بجاوي، الشعر العربي الحديث...: 117.

(2) واستبدال الحوافز هو أحد الأليات التي يتم بها التماثل النفسي، وأحد الإجراءات المهمة في التحويل الدلالي، التي يقوم بها النص اللاحق بإعادة إنتاج النص السابق، بالإضافة إلى طرق أخرى كالاختصار والتعطيل، والتحويل السعفي، والتحويل القيمي. ويعني استبدال الحوافز: التحويل في الحوافز/ "الأسباب"، التي يقوم عليها النص، ويحوي بدوره [ثلاثة] مظاهر أولها:

- التحفيز البسيط: MOTIVATION SIMPLE: وهو إجراء إيجابي، يقضي بإدخال مотив لم يكن موجودا في النص السابق، أو [في] الأقل لم يشر إليه النص السابق.
- اللاتحفيز: DEMOTIVATION: وهو إجراء سلبي أساسا، يمحو به النص اللاحق ما وجد كموتيف أصلي في النص السابق.
- التحويل التحفيزي: TRNSMOTIVATION: وتجمع الإجراءين معا، بحيث يقوم النص اللاحق بحذف الموتيف الذي يفرحه النص السابق وإضافة مотив آخر جديد؛ سلبية مذكوري، الرواية والتاريخ: 59.



للبياء، المتفصلة في "قفا نبك"، بعد أن عمد إلى عدم إظهارها في العنوان، فحينما يجد القارئ أن هذا العنوان يُظهر علة الرغبة؛ يجد، يخفي علة البكاء، فثمة حذف صياغي، دلالي، يتمركز في نهايته، تنفسح دلالة كلما تعدد تأويله، وهو حذف علة البكاء.

فالحافز في "قفا نبك" حافز نفسي، جسدي، مكاني، يتمثل في القمع الجنسي، والانهايار الحضاري، وقحل الطبيعة⁽¹⁾، والموت، إذ إن الشاعر يوحد في المقدمة الطللية «بين القمع الذي تتعرض له الطبيعة، وتقوم به في الوقت نفسه بفعل القحل، وانحباس المطر، وهو ما ينعكس بدوره على الفرد والجمعة، وبين الهدم الذي يصيب الحضارة من جراء ذلك القحل، وكذلك بين القهر الذي يتعرض له اللبدو، بفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة، أو بفعل ما تمارسه التقاليد من حضر وكظم عليه. فالرسم الدارس لحظة منازة يتكشف فيها الجذب والتدمير معا، غير أنه فوق ذلك، وفي الوقت عينه أيضا، ظاهرة نفسانية-اجتماعية تبين ما يلحق بالفرد، مأخوذا على أنه كلية مجردة من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة وتفرغ المشحون الجنسي⁽²⁾، ومن ثم فـ"إن عقدة العقم (في الطبيعة والحضارة والإنسان، ككائن متوالد) هي أس الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتنأى بالانبثاق عنها⁽³⁾".

(1) ينظر: يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،

د. ط، 1975م: 140-147.

(2) المرجع نفسه: 140، 141.

(3) المرجع نفسه: 141.



أما في "إن بي رغبة للبكاء" فالخافز -كما يشير الشاعر في إحدى حواراته الصحفية⁽¹⁾- هو الخرافات، والزامل، والمقير، والجاهلية، والزمن المتصحر الذي ليس به «غير شيء» من الأثل والخطم⁽²⁾، إن الخافز المركزي للشاعر هو تلك «القبائل التي لا تحركها غير بوصلة الثار والغزوات البليدة»⁽³⁾، في الوطن الذي «لا يعرف الآن كم أخرتنا "قفا نيك" معلنة لا سفر»⁽⁴⁾، إن استبدال الخوافز -هنا- لم يأت من فراغ، إنه دعوة للخروج من رحم المجتمع / القبيلة، بوصفه جودا ورجعية، واستبداله بمجتمع أكثر حضارة ووعيا، وبوصفها انشدادا لزمن غير زماننا، كما تمثل دعوة للخروج على التراث الأدبي الذي يمثل -من وجهة نظر الشاعر- حجرا ضخما جدا في طريق الإبداع، فلما أن يبقى جامدا يتعثر به المبدع ويسقط حيثثذ في هوته، وإما أن ينزاح هذا الحجر؛ ليصبح جزءا من بناء في صرح كبير نبني عليه.... لكن لا بد أن يكون ولادة داخل الرحم، وامتدادا طبيعيا له، كي لا تقع في حبال الغربة⁽⁵⁾، لذا فالتص اللاحق، يعمل في اتكائه على هذا التراث المتفصل في "قفا نيك" مبدأ التحريك، الدال سيميائيا على

(1) ينظر: حوار مع الشاعر أحمد العواضي، أجرته ريا أحمد، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة

الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 2997، 12 يونيو، 2000م: 11.

(2) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

(3) المصدر نفسه: 11.

(4) المصدر نفسه: 11.

(5) ينظر: حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه مصطفى حياء، مجلة الأهرام العربي، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ع: 477، 13/5/2006م: 56.

الفعل الذي «يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى»⁽¹⁾، فيستمر في بكائه مواضيع قيمة متهافنة، -من زاوية نظره- لم يزل يحياها المجتمع، ويعمل ضمنا على تحريضه وإثارته، واستفزازه، بغية دفعه إلى التخلي عن مشروعه... بوصفه عامل فشل وجود، إنه يقوم بدور ذات الفعل، لتسي تعمل على إحداث فُصْلَةٍ بين ذات الحالة/ المجتمع، ومواضيع القيمة⁽²⁾/ الثار، الغزوات البليدة، البكاء... إلخ، ويلج على السخرية من "قفا نيك" وبها.

(1) رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، سلسلة أعمل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001م: 27.

(2) تعتبر الفصلة إحدى عناصر الامتلاك، والفقن، وتستعمل في السيميائية:

1- للدلالة على عنصر من عناصر مقولة الملة (التي تحدد على المستوى التنظيمي عبر العلاقات بين الفاعل والموضوع، يعني الوظيفة المشكلة للمفوضات الحالة).

2- إذا كانت الفصلة والوصلة متناقضتين من الناحية الاستدلالية، فإن الأمر يختلف على المستوى التنظيمي....

ينبغي أن نميز بين الفصلة (لا يملك شيئا)، و اللاوصلة (لن يملك شيئا). (رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- إنجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، فيفري، 2000م: 61).

(3) موضوع القيمة هو الشيء الذي يتم البحث عنه، أو الصراع حوله من قبل الذات/ أو مجموعة من الذات، بغية الاتصال به، أو الانفصال عنه، قد يكون شيئا ماديا أو معنويا، "قد يكون سملا- فكرة، أو رؤية ما، أو مبلغا ماليا أو ما شابه... وللمزيد من التفصيل ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية: 17- 20، رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 247، 248.

ولأن هذا العنوان يتناص بشكل أو بآخر مع الجملة الاستفتاحية "فقا نيك"؛ فإنه يدعو إلى التساؤل عن الذوات التي تنهض بفعل البكاء، هل تتكرر نفسها في الملفوظين على تباعدهما زمنيا وتغاريهما مكانيا؟، أو أن ثمة تحويلا يشتغل عليه الملفوظ اللاحق؟!، سيما إذا سلمنا أن تفصيل نصوص ما في نص آخر «ينتج عنه بالضرورة تحويل عن دوالها ومدلولاتها»⁽¹⁾.

يتضح أن الشاعر يعمل على تحويل الذوات وتثقيتها في النص اللاحق؛ لتتسع دلاليا، وتشمل ذوات أخرى، فبينما كانت الذات في النص السابق "فقا نيك" واحدة محورية في ذاتها، تستدعي معها ذاتين مجردتين، لا واقعيتين، فإنها في النص اللاحق "إن بي رغبة للبكاء" ذوات محورية شتى، ففي المقطع الخامس من النص الأول يقول:

«كيف أفتش عنها وفي وطني لا أرى غير شيء من الأثل والحمط لست ضعيفا لأبكي ولست قويا لكي أتحدى القدر»⁽²⁾.

تبدو أنها الذات المتحدثة في النص، وهي التي تقف وراء كل حركته، وحركات النص أيضا، وحركات الذوات الأخرى، وهي -في هذا الملفوظ- ذات تعيش في معترك الصراع الحاد، الناجم عن ازدحام المفارقات الصادمة في الوطن المفرغ، إلا من الأثل والحمط...

وتبرز في المقطع السادس ذات أخرى غير تلك كما نرى:

(1) حيد حمداني، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مح: 10، ج: 40، 2001م: 69.
(2) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

«.... فيا وطني أي شيء ستفعله الآن؟ مال على كتفي وبكى ثم حدثني صوته الشاحب التابع المتصحر كيف أغني»⁽¹⁾.

فالذات هنا ذات متفردة، إنها الوطن، الذي يبدو غير فاعل، ويمثل دور منلق يستمع بإنصات للملفوظات الصادرة من الذات المتلفظة في النص، التي تبحث عن إجابة/ حل ما، فلا يجيب بشيء سوى البكاء. فالوطن هنا بالكِ بينما كان في النص السابق مبكيا عليه.

وفي المقطع الأخير يقول:

«لحظة ويضيق الفضاء؛ فقل ما تشاء؛ هم العسس القادمون إليك أصابعهم من نحاس ستألفهم كحروف الهجاء وإن يسألك عن الشمس؟ في وطن العنكبوت فقل إن بي رغبة للبكاء ولو أنها صفة للنساء»⁽²⁾.

إن الذات تبدو مبهمة غير هذه وتلك. فلاهي بالذات الشاعرة، ولاهي بالذات الوطن، إنها ذات قابلة للتأويل والتعدد.

إن تعدد هذه الذوات وتغاييرها يدعم الرؤيا التي يحملها النص، وتعمل على شحنه دلاليا بدلالات جديدة تضاف إلى دلالات النص السابق، مما يجعل العنوان يفتتح على احتمالات شتى.

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

(2) المصدر نفسه: 13.

ينفتح هذا العنوان في بنيه على ذاكرة عرفانية، تنأى من اللغة الصوفية، الداعية إلى التجليات الروحية، ورنض المادي، بوصفه قيمة ذات منزع علمي عقلي صرف، يؤدي إلى الضياع الروحي، والعيش خارج المجتمع، فقد أصبح الإنسان «يشكو غربة تمثلت في انفصال داخله عن خارجه؛ لأنه أصبح يعيش إلى جانب عيطه وليس فيه»⁽¹⁾، وهذا ما جعل الشاعر يبحث عمّا يعيده إلى داخله؛ إلى الصفاء، والطمأنينة، بعيداً عن تعقيدات الحياة وصخبها، فكانت اللغة الصوفية إحدى وسائل العودة تلك، بما هي لغة كشف، ورؤيا، «تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موهلة في الشفافية، توحى تلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب الإنساني عن ذاته، وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق»⁽²⁾، ونعمل على إعادة تأييد العالم، وخلق التوازن بين عالمي الخيال والواقع، وبين عالمي المادة والروح.

ينبني هذا العنوان من دالين اثنين هما "مقامات+ الدهشة"، فالمقامات جمع مقام، والمقام في أبسط معانيه المعجبة هو المكان، وفي معناه الصوفي "الأولي" هو مكان يقطن فيه شيخ الطريقة الصوفية، فالمعنى المعجمي لجذر المقام يؤكد «اشتغاله على اشتقاقات تفيد الدوام والثبات، والاستقرار، كالإقامة والاعتدال والاستواء»⁽³⁾، إلا أنه عند

(1) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي: 53.

(2) محمد لطفي البومضي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م: 155.

(3) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2001م: 23.

الصوفية يحتوي على المعاني في درجتها الصفر، ويضيف إليها «فيما يتعلق بالمكان خاصة» [لأن...] المفهوم الصوفي للمكان مفهوم مجازي، بمعنى الإقامة في حالة من حالات السلوك، وترويض النفس⁽¹⁾ على العبادة، والتدرج في سلسلة من الحلقات "الروحية" المتشابهة، يفضي كل منها إلى ما يليه، يحاول الصوفي من خلالها أن «يرتقي من مقام إلى مقام آخر، إلى أن يبلغ مقام الفناء، والبقاء، الفناء عن نفسه، والبقاء بالله»⁽²⁾.

إن علاقة التضاييف بين هذين الدالين تبعد الاحتمالات الدلالية في درجتها الصفر، وتجعل اقامات في هذا العنصران غير المقامات تلك، وتنأى بها إلى مقامات شعرية بدرجة أولى، ومن ثم تنضاف إليها المعاني الروحية هاته، أي أن الألفاظ الصوفية في سياقها الجديد قد تغيرت وظائفها القبلية، وأصبحت في خدمة توليد وظائف جديدة⁽³⁾، يؤديها السياق الجديد، فالمقامات -هنا- مقامات الدهشة، وإن شئت فهي مقامات للدهشة، إن هذا التضاييف يعمل على تحويل في التركيب، والدلالة، التي ينبنى عليها المقام صوفياً، فهو مثلاً "مقام البوح، مقام التوبة،.... إلخ" أما هنا فهو "مقامات الدهشة"، والدهشة في ماهيتها المعجبة: استجابة لمثير ما، أي هي المفاجأة والانبهار، اللذان ينتجان عن مثير يكتنز قسماً جمالية، تلفت المتلقي، وتشير فيه رغبة الاكتشاف.

(1) المرجع نفسه: 23.

(2) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي: 127.

(3) ينظر: حيد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني: 70.

إن إضافة دال "مقامات" إلى دال "الدهشة" يجعل المقامات أكثر تخصيصاً، والتصاقاً بالدهشة دون غيرها، وهذا التخصيص يتأتى من العنوان في هيأته الخارجية، منعزلاً عن المتن، والعناوين الداخلية، التي تفك بتناسعها مع هذا التخصيص، وتجعله أكثر اتساعاً، وشمولية، فـ"العنوان بوصفه تعييراً للنص، بوجه القراءة وبيئتها لترجيح نوعية الخطابات، التي يتعالتق معها النص"⁽¹⁾، وهو ما يعطي المتلقي رؤية استباقية، يسلم بموجبها أنه سيقراً نصوصاً وعناوين تنفتح على خطابات صوفية بشكل أو بآخر. يتناسع هذا العنوان مع المتن اللاحق من جهة، ومع العناوين المجاورة من جهة ثانية، فهو نواة تنشظى منها التراكيب والدلالات وتؤول إليها أيضاً، إذ يتلاقح مع عناوين داخلية أخرى، تحمل بعضاً من سماته التركيبية، أو الدلالية، أو كليهما معاً، مثل العنوان الداخلي للقصيد الثانية "صنعاء... مقامات الدهشة"⁽²⁾، فهو عنوان داخلي خارجي، وإن عمد إلى الحذف المركب"⁽³⁾، من حيث إنه يعمل على إزاحة الدال ذي المنزع المكاني/ "صنعاء"/، ونقاط الفصل التي تليه، ليربك الدلالة، ويقيد بها بد أن كانت مطلقة، ويطلقها من جهة أخرى على آفاق تختلف عن تلك، حين يجعلها متعلقة بصنعاء/ "المكان التاريخي"/، بعد أن كانت متعلقة بالدهشة، أو بشيء مبهم، وهو ما يجعل اعتياده الحذف لهذا الدال "المكاني"/ مقامات الدهشة أكثر انفتاحاً على احتمالات

(1) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي...: 128.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.

(3) حذف مركب لأنه يقوم بحذف الدال الأول من العنوان الداخلي، ومن ثم يقوم بحذف المبتدأ والخبر، أو الخبر من العنوان.



دلالية شتى، تجعل المتلقي يظن أن المقامات مقامات مكانية، نصية، عرفانية... إلخ، لذا فإنه في صفحة الغلاف يحمل، ولا يفصل، ولا يجبر عن ماهية المقامات، وعن أي مقامات هي، ويترك المجال للعنوان الداخلي، الذي يلغي سطوة العنوان الخارجي، ويعلن للمتلقي بأن صنعاء هي "مقامات الدهشة".

ولئن كان هذا العنوان الخارجي يتناسع مع العنوان الداخلي "صنعاء... مقامات الدهشة"، دلالياً وتركيبياً، فإنه يدخل في تناص دلالي غير معلن مع العنوان: "يا أهل بفرس"⁽¹⁾، فيفرس مكان صوفي، مرتبط بأحد أقطاب المتصوفة اليمينيين، وهو "أحمد بن علوان"، ومن ثم فإن نصوص هذه المجموعة تزدحم بالدوال والرؤى الصوفية، كـ"التجاوز، والمفاجأة، التسيبحة الأولى"⁽²⁾ و"الخيال، الإسرائ، المعراج، الفتح، مدى، أفق"⁽³⁾. إن هذه الدوال وغيرها تحيل المتلقي إلى أن تيمة التصوف ظلت تلح على الذات الشاعرة وهي تنتج نصوصها، ومن ثم فإنها تهيم على المتن، مما يعطي تفسيراً لتصدر الملفوظ العنواي المشحون بالرؤى الصوفية، مما يجعله أكثر إحالة إلى النص، في ذاته، وإلى موضوعه في آن معاً، وهذا النوع من العناوين يسمى بالعناوين الخطابية⁽⁴⁾.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 65.

(2) المصدر نفسه: 25، 26.

(3) المصدر نفسه: 35.

(4) ينظر: بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي...: 126.



ج. العناوين الداخلية وتناسلها مع التراث

تأتي العناوين الداخلية أكثر التصاقاً بالنصوص، وأقرب إليها مكانياً من العناوين الخارجية، فإذا كانت العناوين الخارجية تحدد وتؤطر العمل ككل، فإن العناوين الداخلية تلغي سطوة العناوين الخارجية، وتقوم بمحاولة استبعادها جزئياً ليتم الانفتاح على عوالم أكثر خصوصية⁽¹⁾، وتعمل بخصوصية تتشابه مع العناوين الخارجية، وتعمل بمفردها أيضاً، في الإحالة الأكثر خصوصية إلى النص اللصيق بالعنوان الداخلي⁽²⁾.

وتعتبر العناوين الداخلية أقل مقروئية من العناوين الخارجية، وتتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلاً على النص/ الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته، باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلاً في قراءته⁽³⁾، وهي أقل هيمنة من العناوين الخارجية، في سلطتها على المتن الكلي، إلا أنها تعمل إلى جوارها ولا تنفصل عنها، أي أنها تعضدها فكرياً، وتركيبياً، وربما تتناسل منها، أو تنزاح عنها بحذف إحدى دوالها كما رأينا في عنوان: (إن بي رغبة للبكاء)، ونحوها إلى عناوين خارجية، ومن ثم فإنها لا تقل عنها دلالية. إلا أن جينيت لم يتحدث عن وظائفها، واكتفى بالحديث عن وظائف العنوان الخارجي، وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي، مع مراعاة خصوصيات كل منهما، غير أن.... الوظيفة

(1) ينظر: سليمة عذاري، الرواية والتاريخ: 80.

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناس)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار

العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط 1، 2008: 125.

الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جينيت".... لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية من جهة، وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى⁽¹⁾.

1- مواقف لأحزان سبأ

إذا كانت العناوين/ داخلية أو خارجية، تقوم بوظيفة تناسلية، بتعالقها مع منظومة غير منتهية من المرجعيات الغائبة عن الحاضر، والموغلّة في الماضي البعيد⁽²⁾، أو الحاضر المائل أمامنا، فإن الوظيفة التناسلية تبدو أكثر وضوحاً في هذا العنوان ذي المنزع الرمزي، الذي يحيل بشيء من الاقتصاد، إلى حادثة سبأ التاريخية، بكل أبعادها الدراماتيكية، التي وقعت في الزمن البعيد، بل الأبعد.

إن العنوان يقوم بوظيفة تناسلية مركزة، وهي الإشارة إلى الحادثة التاريخية الأكثر مأساوية أولاً، وإلى مكان تاريخي مرتبط بهذه الحادثة ثانياً، وإلى حضارة عظيمة انهارت وأصبحت أثراً بعد عين ثالثاً، وهو إذ يستلهم التاريخي - هنا - يستلهمه «لا لبعيد إنتاجه، إنما لكي ينفذ من خلاله إلى رزاه، محاولاً تفجير الطاقة الدلالية المكتنزة للرمز سبأ، بوصفه حضارة عريقة، ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ⁽³⁾»، ويكي عليها، و بها، زمناً متهاوناً، يكرر المأساة نفسها، بصور مختلفة تماماً، بافتقاده لقيم العظمة والقوة، والحضارة، التي كان يكتنزهها الزمن السبئي الخصب، ويدخل في علاقة فضّلَ بها، بعد

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناس): 126.

(2) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 29.

(3) د. عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر ليعني...: 216.



أن كانت «سبا» من أخصب أرض اليمن وأثرها، وأغدقها، وأكثرها جنايا وغيطانا، وأفسحها مروجا مع بنيان حسن، وشجر مصنوف،... وإن الراكب أو المار كان يسير في تلك الجنان من أولها إلى آخرها لا تواجهه شمس ولا تعارضه⁽¹⁾، ومن ثم فإنها كانت أكثر قوة، وحضارة، وفكرا، وطيبا، في الجزيرة العربية، كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة:

﴿لَقَدْ كَانَ لِسِرِّ فِي مَسْكِنِهِمْ مَائَةٌ جَنَّاتٍ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُّوا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ. بَلَدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبُّ غَفُورٌ ﴿١٥﴾﴾⁽²⁾

إلا أن العنوان لا يحمل سوى تيمة الحزن، المحبلة على حجم المأساة التي حلت، وعمقها، بعد أن دخل القوم في تحويل فضيلي⁽³⁾ بمواضيع القيمة هاته، وأرسل الله عليهم

(1) السعدي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 2، ص 180، 181، نقلا عن: خديجة حنين أحمد المنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسباحة، صنعاء، د. ط، 2004: 60.

(2) سبا، آية: 15.

(3) يعتبر التحويل بشكل عام انتقالا من حالة إلى أخرى، ولهذا فإنه يأخذ شكلين متباينين: * - التحويل الوصلي: يحقق الانتقال من حالة فصلة بموضوع القيمة إلى حالة وصلة به...

- التحويل الفصلي: يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة 4...

بناء على هذه المعطيات، يمكن أن نسلم مبدئيا بأن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة: حالة أولى ← تحويل ← حالة ثانية.

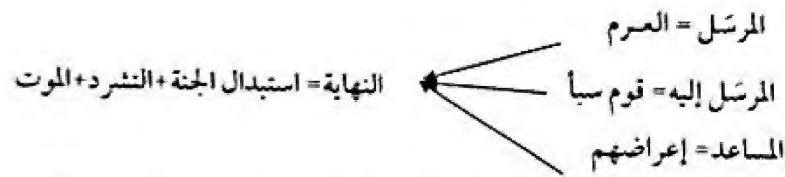
[...و] يستلزم التحويل في جميع الحالات فاعلا متفلا، هو في الواقع ليس شيئا محمدا، بل أدوارا، مفاهيم، وضعيات تركيبية، positions syntaxiques تحكمها علاقة تضاد، وتقاس درجة الصراع بين العوامل actants في النص بالقيم التي يسعى كل طرف إلى الدخول في وصلة بها.



سبل العرم، فشتتهم، وجعل أرضهم الخصبه يابا، خرابا، بما كسبت أيديهم، كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة:

﴿فَاغْرُضُوا فَاَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتِ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِنْ سِنْدٍ قَلِيلٍ ﴿١٦﴾﴾⁽¹⁾

فترى ذلك يتشكل ضمن بنية عاملية تبينها الترسمة الآتية:



ومن هنا أتى حنين الشاعر إلى زمن كان يمثل أنموذج القوة والخصب والمعظمة من جهة، ثم أصبح يمثل الحزن والدمار والاعتراب، من جهة ثانية.

إن هذا العنوان ينزع منزعا معاصرا، ويتخذ من الحدث التاريخي رمزا، يعبر به عن نشطتي سدة معاصر، وانهار معاصر، وسيل عرم معاصر أيضا، غير أن النص لا يجبل على ذلك مباشرة، بل يستبطنه، ويجعله في درجة دلالية عميقة، لا يلتفت إليها إلا

رشيد بن مالك البنية السردية في النظرية السيميائية... 12-15، وينظر: رشيد بن مالك، قاموس

مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص... 242، 243.

(1) سبا، آية: 16.



من يفكك النص، ويبحث عن دلالة في شتى درجاتها، ويمر بكل لعبات المحيطة بالنص سبياً تاريخ كتابة النص... حتى يصل^(١).

لذا فإن الرمز التراثي في هذا العنوان كغيره «من عناوين الشعراء» الجاهليين^(٢) الأكثر امتصاصاً «لواقع» المزايم المتوالية... مؤسس على رؤية لمعاناة في الإطار الإنساني التجريبي، الذي يكشف عن تهافت الحاضر وسقوطه، بالاستغراق في الماضي الذي مهما كانت حدة معاناة رموزه التاريخية والأسطورية، فإنه يظل حجة على الحاضر، ومبعثاً لتغييره الجذري... لا من موقع التعبير عنها، وإنما من موقع التعبير بها عن الحاضر المتهاافت^(٣).

فقيمة الحزن هنا لصيقة بسباً، وسباً لصيق بالمجتمع المحيط بالشاعر، أي إنه يختزل هما إنسانياً محلياً، يتجسد في المجتمع البعني الذي يعيش فيه الشاعر، والذي وقعت الحادثة في ماضيه، البعيد، وتكرر نفسها بشكل أو بآخر - كما أشرنا - فيصبح هذا الزمن عند الشاعر هو مبعث احتجاجه على الحاضر وأداة محاكمته له. من هنا يقدم للقارئ صورة أولية عن المتن/ النص، ويشحذ ذهنه ويهيئه لاستقبال تفاصيل الحادثة/ شعرياً، وأبعادها المأساوية، والأيدولوجية.

(٥) كُتب النص في: 1996م، أي بعد عامين من حرب صيف 1994م، أو كما نسميها السلطة بحرب الانفصال، وقد قامت الحرب بعد أربعة أعوام تقريباً من قيام الوحدة... فكانت هذه الوحدة بمثابة سد مأرب التاريخي، وكانت الحرب بمثابة سيل العرم الذي هدم هذا السد، ليشرد من حوله في النافي، ويقسم الصف إلى صفوف شتى.

(1) عنان بدري، وظيفة العنوان...: 32.



ولأن العنوان يركز على قيمة الحزن، بوصفها القيمة الوحيدة المتبقية من حضارة سباً، فالنص يكثف الإشارات الدالة عليها والمحيلة إليها، وإلى سبيل العرم الذي فكك هذه الحضارة، وجعل أهلها يبحثون عن مقام آخر، فنرى قيمة التحطم، ودلالات الماء، والمأساة، والمواقع، تنشظى في ملفوظات النص كما في:

"تري امتداد الأرض مرآة محطمة"⁽¹⁾

"كيف بكت بلاد باعدت أسفارها"⁽²⁾

"يا أنت خلفك وهم عرش الماء أسفار مباحدة وحلم غامض"⁽³⁾

"ربما تنساقط الأسفار منهكة"⁽⁴⁾

"ربما تبدل الآيات أو نبكي ونجمع ما تبقى من حطام الشمس والأحجار

والسدر القليل لكي نسميها بلداً"⁽⁵⁾

"مسند الأحلام والعرم المعجور"⁽⁶⁾

"ونحوض خوفاً في قديم الماء أوله أجاج مالح"⁽⁷⁾

(1) ديوان "مقامات الدعة": 57.

(2) المصدر نفسه: 57.

(3) المصدر نفسه: 59.

(4) نفسه: 59.

(5) نفسه: 59.

(6) نفسه: 59.

(7) نفسه: 60.



"يا أنت يا هذا المدثر نفسه بتراب ذاكرة لجنت من الأعتاب"⁽¹⁾

"بظل سبل اسمه العرم العجوز"⁽²⁾

"وأنا الوحيد تكاثرت ضدي السيول"⁽³⁾

يبيمن على هذه الملفوظات وملفوظات أخرى في النص؛ تيمة الحزن، الذي يهيج ذاكرتها تكرار لفظة "العرم"، الذي سبب هذا الحزن، والذي أفضى إلى الاغتراب النفسي/ المكاني، بعد تحطيم الأرض، وإحالتها إلى مرآة معطمة.

ولا نكتفي هذه الملفوظات بالإحالة الجامدة فقط إلى هذه الحادثة/ المأساة، لنحل في النص محل الشاهد، بل تعمل على حرف دلالتها، وقلب مضامينها، والدعوة إلى إعادة المجتمع، وإلى وصله بالقيم التي هدمها العرم/ الحرب، أو ربما قيم نسيها بذلك:

"يا أنت خلفك وهم عرش الماء أسفار مباحدة وحلم غامض"، و... "ربما تبدل الآيات أو نبكي ونجمع ما تبقى من حطام الشمس والأحجار واسدر القليل لكي نسميها بلادا"

إن هذين الملفوظين سيما الأخير منها يستبطن دعوة إلى محاولة تجاوز تلك المأساة/ الأشلاء المتجمعة في "الذاكرة/ الوهم"، وبناء وطن فيه قيم أرق من تلك، أو البقاء في الذاكرة/ الوهم، وبناء وطن من حطام، فالرمز سبأ يستبطن دلالتين مزدوجتين، أولاهما العظمة والقوة، التي كانت تتمتع بها مملكة سبأ قبل العرم،

(1) نفسه: 61.

(2) نفسه: 61.

(3) نفسه: 61.

والأخرى تيمة الاغتراب والموت، وهي التي حدثت بعد العرم، والنص يعضد رؤية العنوان، في تبثيره على تيمة الحزن، وعلى الماضي الحزين، وعلى ذات الفعل التي أتت على الحضارة تلك، رغبة في الخروج بالذاكرة من بوتقة التذكر، والوهم، ومحاولة تأسيس ذاكرة جديدة معاصرة، ولذا يلج على ترديد ملفوظ السبل، غير مكتف بترديده مجردا من النعوت، بل ينعته بالعرم العجوز، رغبة منه في التأكيد بأن الحدث قد شاخ، ومضى عليه زمن طويل، وينبغي نسيانه، وبناء ومن آخر، غير ذلك المهدم، ورغبة في تجاوز المأساة، والخروج منها إلى ما هو أفضل...

2- قبر مالك بن الربيع

ومن العناوين الداخلية التي تنفتح على التراث، بتوظيفها لإحدى الشخصيات الفاعلة في الفضاء التاريخي الأدبي، عنوان قص "قبر مالك بن الربيع"⁽¹⁾، الذي يختزل أحداث هذه الشخصية، وأبعادها الرمزية، فمالك بن الربيع شاعر من العصر الإسلامي، كان فتاكاً، وقاطع طريق، طلب منه أمير خراسان - حفيد الصحابي عثمان بن عفان - أن يتوب ويستصحبه فأطاعه وحسنت سيرته، كان في صحبة سعيد بن عثمان بن عفان أثناء حملته في فارس، فمرض، وحينما أحس بدنو أجله قال قصيدة يرثي بها نفسه⁽²⁾، وقيل لسعته أفعى، وهو في القيلولة، فسرى السم في جسده، فمات. إن قصة

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.

(2) ينظر: أبو فرح الأصبهاني، الأغاني، مج: 22، دار الثقافة، بيروت، ط: 6، 1983م: 304-325. وقد اختلف المؤرخون في سبب موته، وكيفيته: ينظر في ذلك: د عزيزة فوال بابني، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط: 1، د: 1414.

مالك هذه تتضمن أنساقاً محورية، لا يتم فهم محمولاتها إلا بعد معرفتها، وتأملها، ومن أهم تلك الأنساق: أن مالكا كان:

- 1- شاعرا.
- 2- فتاكاً/ قاطع طريق، (= مجرماً).
- 3- ومن ثم تاب، وانفصل عن ممارسة فعل قطع الطرق.
- 4- وقاتل في سبيل الله.
- 5- ومات موتاً فجائعياً، (= بلسعة حية)، وهو بعيد عن الأهل، والوطن (= غريباً).

وبالتأمل في الأنساق الثمانية للقصّة هذه، يجد المتلقي أن العنوان يتكئ على هذا الكل المتواشج الذي يعلن عن سمات وخصائص شخصية عانت تحولات متدرجة، متصاعدة، حتى نهايتها الدرامية؛ المعلنة عن فاجعة الموت، وتستدعي حياتها التي تنطوي على المفارقة بين صعلكتها، وفروسيته، وموته⁽¹⁾، وتحيل إلى مرثيتها التي واجهت فيها الفناء بالكلمة⁽²⁾، لذا فهي شخصية مركبة، تأتي مسرحية بدرامية الحدث، إذ إنها تعاني، وتصارع، حتى آخر رمق، فتعيش تبعاً لذلك عنف الصراع، وتدخل في حالة شعرية مكثفة⁽³⁾، ممثلة بتأريخها الحاد، وبذلك فإن العنوان يشتغل

(1) د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م: 129.

(2) المرجع نفسه: 129.

(3) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر: 157.

اشتغالا مزدوجاً؛ من حيث إنه يستدعي الشخصية بكل أحداثها المأساوية، وتأريخها، أولاً، وتراثها الأدبي وخصوصاً مرثيتها لنفسها ثانياً، ومن ثم تحولات الشخصية، الاجتماعية، والروحية ثالثاً، فهو -بذلك- عنوان ذو منزع درامي، تراجيدي، يفتح على فضاء تأريخي/ أدبي، ويتكون تركيباً من أربع دوال تتشابك فيها بينها، إذ يؤدي أولها إلى ما يليه؛ لتكتمل الرؤية:



إن أول دال منها يعلن عن المأساة، وعن الغربة الروحية المتأصلة في وجع الذاكرة الأدبية، والإنسانية، بما أن القبر غياب وانقطاع؛ انقطاع عن الفوق/ سطح الأرض، وغياب في التحت/ باطنها، إنه انتقال من المعلوم، إلى المجهول، يحيل إلى فاجعة تحيل بدورها إلى موت منسربل بالغربة، والحنين -كما يحيل نص مالك- إلى الأهل، والوطن، والتذكر لما مضى من أيام، بكل أفراحها وأتراحها، ومن ثم فالعنوان مشحون بكل هذه الدرامية؛ التي تحيل إلى اغتراب مكاني، وروحي، وجسدي يقتضي لحظات التحول التراجيدية، والانتقال من الحضور إلى الغياب/ (الحياة/ الموت)؛ لتتمفصل الحادثة بحرارتها في ذهن المتلقي، وكأنها تتم الآن، وإذا كان العنوان يحيل إلى سياق الحادثة بتفاصيلها؛ فإن المتن يقدم حالة ذات في لحظة عرفانية، باحثة عن معرفة، متسائلة عن الغرباء الذين أتوا؛ لرؤية "قبر مالك"، ومن ثم إعلان بأن القبر قد أصبح طملاً غير معروف، مقترناً بالروح:

«قف على ظلل يشبه الروح»⁽¹⁾.

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.

وإذا كان الطلل شينا مينا لا حياة فيه؛ ولا ينبغي البكاء عليه - كما يصح
المواضي في متنه⁽¹⁾ -، فإنه بقرنه هنا بالروح، إذ يشبه القبر بالطلل، ومن ثم شبه الطلل
بالروح، ليضفي عليه طابعا روحانيا، صوفيا، فالروح لدى المتصوفة محور اهتمامهم أدبا
وسلوكا، إنها عكس الجسد بكل غلوائه الحياتي المادي/المدنس/ الذي يوازي الطلل قبل
اقتارانه بالروح. ويعمد الشاعر إلى تعميق الهوية الفاصلة بين (الآن والقبل)/ لحظة
الموت، ولحظة الإبداع الشعري؛ لأنه يدرك في أعماقه اللاواعية بأن ثمة هوة زمنية كبيرة
بين موت الشاعر ولحظة الإبداع هذه، لهذا يصف القبر بالطلل الذي يعيد ذاكرة المتلقي
إلى زمن موغل في البعيد، بل الأبعد، فيغدو حيثنذ رمزا حاملا لفصلة تعمل على إقامة
مسافة كافية بين التحام الذاتين (المواضي، ومالك بن الريب/ الآن، والقبل)، ومن ثم
تحدد من تماهي الحدود الفاصلة بينهما زمانيا ومكانيا..

وإذا كان هذا النص يمثل إعلانا عن موت الشخصية التراثية؛ فإنه يحمل تساؤلا
مليئا بالحسرة:

«قل لي من الغرباء الذين أنوا؟!

فتشوا في تجاعيد حزن الصحارى.

وأوا قبر مالك

قالوا هنا...!

(1) ينظر الفصل الثالث من هذا البحث:

ومضوا برصفون الطريق (المزفلة)!!⁽¹⁾.

فالقبر قد خفي، وطمست آثاره، كما يدل على ذلك دال "فتشوا"، ومن ثم فإنه
تفتيش في تجاعيد حزن الصحارى، ومن ثم فهو مكان غير معلوم ولا محدد.

إن موت الشخصية الأدبية التراثية تمثل - هنا - رمزا بل معادلا لموت الشخصية
الأدبية المعاصرة، والمتمثل في اغترابها عن محيطها، والعالم، فكريا، وروحيا، وهو ما يفسر
حالة القلق التي يكتنزها النص، ومن ثم حالة الوجد، والمأساة التي تمثلها الذات
المتلطفة في النص، عند بحثها عن موضوع جهة/ معرفة، بغية امتلاكه، لاكتشاف
الغرباء الذين مروا على القبر، ومن ثم إعلان موجع بأن القبر لم يمر عليه إلا الغرباء،
وهو تعميق لحالة الاغتراب التي تعيشها الذات عن محيطها.

وخلاصة ما يمكن قوله إن العناوين مفاتيح إجرائية تعطي المتلقي صورة
استباقية عن المتن، وتمنحه شحنة دلالية مكثفة تدفعه للبحث عن جمالياتها في المتن، ومع
ذلك فإنها لا تعد نصوصا موازية للنصوص الأصلية وإنما هي أجزاء محورية من بنائها
التركيبية والدلالية، تتأزر فيها بينتها لتنتج دلالة النص الكلي، والفصل بينها يعد فصلا
إجرائيا فقط لتسهيل مهمة الدارس، لذلك لا يمكن أن يتم تناولها معزولة عن
نصوصها.

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.



الفصل الثاني

التناس مع القرآن الكريم

في كتابه PALIMPSESTES يميز جبرار جينيت بين شكلين من أشكال الممارسات التناسية، المتمثلة في علاقات الحضور المتزامن المتعلقة بالتناس: (نص أ+ب موجود في ب)، وعلاقات الاشتقاق: ((مشتق من ب)، و ب غير موجود بشكل فعلي في ب)، أو (أ معاد ومحول في ب)⁽¹⁾.

وبناء عليه فإن التناس يعني «في شكله الأكثر وضوحا والأكثر دقة [...] الممارسة التقليدية للاقتباس، (مع احتمال استئصال المزدوجين للإشارة إلى مرجع محدد، أو عدم الإشارة إليه)، وفي شكله الأقل وضوحا وانتظاما السرقة الأدبية... التي تعتبر استنادة غير معلنة، إنها تظل حرفية، إنها حالة من التلميح؛ أي حالة بلاغ يفترض فهمه الكامل إدراك رابط بين نص ونص آخر، يشير إليه بالضرورة أحد انعطافاته الذي بدونه لا يمكن تلقيه»⁽²⁾.

وغالبا ما تكون علاقات الحضور المتزامن حينها تتفاعل مع النصوص المتناساة أفقية، على عكس علاقات الاشتقاق، وهو ما يظهر من خلال آليات الحضور المتزامن، كالاقتباس -مثلا- الذي يعد «بسيطاً، وسديها، يفرض نفسه.. في النص، دون أن

(1) ينظر: نيفين سامبول، التناس ذاكرة الأدب: 19، 30، 31، 32، 33، 44، وينظر: ناتالي بيفي غروس، مدخل إلى التناس: 33-55.

(2) نيفين سامبول، التناس ذاكرة الأدب: 19.

يتطلب من القارئ إعمال الذهن... غير أن الغاية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويته، وتأويله⁽¹⁾، وهذا ما جعل «أنطوان كمبانيون Antoine compaignon» يقول عنه "درجة الصفر في الناص" ⁽²⁾، وبأكثر دقة هو: «تكرار وحدة خطابية في خطاب آخر»⁽³⁾.

ويندرج الناص مع القرآن الكريم ضمن الناص مع النصوص التراثية⁽⁴⁾ الغائبة؛ الذي يعني انفتاح النصوص على خارجها، وامتلائها بخطابات شتى سابقة عليها، ويسمى هذا النوع من الناص بالناص الخارجي⁽⁵⁾، الذي يعني «تداخل النص مع

(1) نانالي بيقي غروس، مدخل إلى الناص...: 33.

(2) المرجع نفسه: 33.

(3) تيفين سامبول، الناص ذاكرة الأدب: 22.

(*) من المفيد الإشارة - هنا - إلى أنه لا ينبغي أن نعد القرآن الكريم إرثاً/ موروثاً كبيره من الموروثات التاريخية والأدبية وغيرها، وإنما يعده الباحث إرثاً على اعتبار وجوده الزمني فقط أي أنه وجد منذ القدم، وما زال حتى اللحظة حاضراً بفاعلية لافته... والذي سوغ إدراجه ضمن محور التراث... كونه مرجعية، وذلك لامتداد أثره ولارتباطه بمرحلة زمنية تحدد بيعة النبي ﷺ، وبقاء هذا الأثر ليشمل كل زمان ومكان، في هذه الحياة إلى ما شاء الله، [المفتح، استلهام التراث...: 47].

(**) وثمة نوعان من الناص، هما: الناص الداخلي، والناص الذاتي، فالناص الداخلي هو «نوع من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية، ومحاولة الكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين، معاصرين له»، [ينظر: حسن محمد حماد تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1997م: 45]، أما الناص الذاتي فهو الذي يفصح عن تداخل نصوص الكاتب مع بعضها تركيباً أو دلاليًا أو كليهما معا... [ينظر: نفسه: 45].

الكم الهائل من النصوص الذي يمثل به العالم⁽¹⁾، فيشكل النص اللاحق النص السابق وفق رؤيته، وتجربته، حتى يغدو إحدى مكوناته، وجزءاً لا يتجزأ منها، تركيباً ودلاليًا.

ويعنى بالناص مع القرآن: التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيباً ودلاليًا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعد هذا النوع جزءاً مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة.

ولأن القرآن الكريم نص روحي مقدس، ورؤية وقراءة مغايرتان، للإنسان والعالم، وكتابة جديدة⁽²⁾، غيرت طريقتي الكتابة والتفكير لدى المتلقي؛ فقد لفت أنظار المتلقين من زمن بعيد، ولما بزل يبارس نفس الميمنة الروحية، والجمالية، لبس كنص «مكتوب فحسب، وإنما كنص مطلق: مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن»⁽³⁾، على خلاف الكتب المقدسة الأخرى، مما جعله منبعاً ينهل الشعراء منه بكيفيات شتى، ليضيفوا على نصوصهم قدسية، وروحانية، وهم يفتحون عليه، لذا «فلا عجب في أن تصادف شعراءنا ينهلون من القرآن، ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية، لخصوصيته، وتميزه»⁽⁴⁾، وغناء الدلالي، والتاريخي، وامتلائه بالعديد من العبر، والأحداث، والقصص المليئة بالإبجاءات، التي تغري

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص...: 46.

(2) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م: 35.

(3) صبري حافظ، الناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عبون المقالات، المغرب، ع: 2، 1986م: 97.

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 285.

الشاعر على توظيفها في نصوصه، بعد إعادة تشكيلها وفقاً لما يتلاءم مع تجربته، «المعطيات التي يريد التعبير عنها»⁽¹⁾، والحالة الشعورية التي هو واقع تحت ضغطها، ومع ذلك «يظل دائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المعاصر...، يتعلم منه ويحلم به، فهو منتهى البلاغة، ومستقبل الكتابة، مهما كان نوعها وتاريخها»⁽²⁾، حتى عد «في جميع الحالات أساس الحركة الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، وبنوعها، ومدارها»⁽³⁾، والمتأمل في شعر العواضي يجده يفتح على النص القرآني وفق ثلاث آليات من آليات التناص، وهي:

أ- الاستشهاد/ الاقتباس.

ب- التلميح/ الإحالة.

ج- /الإلماع/ الإيحاء.

أ. التناص الاستشهادي/ الاقتباسي:

إذا كان التناص يمثل الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر؛ بشكل معلن أو خفي؛ فإن الاستشهاد Citation يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر و«يقابل الدرجة العليا لحضور نص في نص آخر، حضوراً واضحاً وحرانياً، سواء استخدم في ذلك علامات التنصيص (المزدوجان)

(1) د. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، د.ط.

د.ت: 77.

(2) محمد بنيس، طاهرة الشعر المعاصر: 267.

(3) أدونيس، الشعرية العربية: 42.



أم لا»⁽¹⁾، فيصبح هذا الحضور بين النصين متذبذباً، حتى يغدوان كتلة واحدة غير مشطبة «وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به يبغي على حاله بالنظر إلى دواله، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالة وينتج قيمة جديدة، ويتسبب في تحولات تؤثر في دلالة النص المستشهد به، والنص المستقبل له معاً، عند نقطة الاندماج بينهما»⁽²⁾، وإلا فإن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تجميع، لا مسوغ له، ولا رابط يربط بين أجزائه؛ ليؤدي دلالة مكثفة لعمل واحد، مكون من نصوص شتى، سابقة عليه أو معاصرة له، «لأن أي نص أو جزء من نص هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر، في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب»⁽³⁾، إنها تشتغل على محورين اثنين؛ الأول محورها التاريخي/ النص السابق، والثاني المعاصر/ المكتسب الذي امتلكته من النص الجديد، فبعضد كل منهما الآخر، لتفتح الدلالة حينئذ، وتتسع على آفاق شتى..

(1) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 49، وقد اعتمد ليحث في تطبيقه مصطلح «الاقتباس»؛ لأن له جذوراً في التراث البلاغي العربي أولاً، ولأنه في دلالته يدل على التحام النصين ثانياً، خلافاً لمصطلح الاستشهاد الذي يوحي بانفصال النص التناص عن النص المتضمن له، حتى أن الفارسي لمصطلح الاستشهاد يظن أن النص المُشْتَهَد والمستشهد به عن انفصال، وأن النص المستشهد به مقحم على بنية النص المستشهد.

(2) المختار حسني، نظرية التناص: 215.

(3) عبد الله الغدامي الخطيئة والتكفير، من البشوية إلى انشراحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م: 52، 53.



ومن الملفوظات التي تعلن عن تناص اقتباسي^(١) من القرآن الكريم، قول الشاعر:
 "من رأى هذا المخبأ من حنان الأرض في حجر على مبنى؟ لمجد الله يا بنيها
 المرصوص، يا هذا الفضاء من التألق. من سوى "الياجور" يختصر الطفولة "كمكة"
 الأحلام فاتحة الطلاسم والذهول، نقاوة المعنى ظلال الوقت فوق عقارب الرؤيا. جنود
 لا ترى مدد المشيئة..."^(٢)

فهو يفتح على قوله تعالى:

﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًا كَأَنَّهُمْ يُخَيَّرُونَ مَرِضُونَ﴾^(٣)

فالملفوظ الشعري يقدم في مضمونه حالة مدينة، تختزل في مبانيها شيئا من حنان
 الأرض، وتحتبه في حجارها التي على مبانيها، من ثم فإنه يضيف على المدينة صورة
 حربية/ قرآنية، في سياق تعجب واندهاش من جماليات أثارها الجغرافي، والمعماري
 المتراس كالجند، المتراسون للدفاع في سبيل الله:

"لمجد الله يا بنيها المرصوص".

إنه يعيد تشكيل الملفوظ القرآني السالف، ويبقي على معناه وعموله الدلالي القار
 فيه، ويزيد عليه دلالة حديثة، ناتجة عن دخوله في بنية النص الشعري، فإذا كانت

(٥) من المفيد الإشارة هنا إلى أن اقتباسات العواضي ليست كلها حربية، ولكن لبحث يدرجها ضمن
 التناص الاقتباسي لأنها تعمل على توظيف معظم دوال التناص ودلالاته، وتكون بذلك أقرب إلى
 الاقتباس الحرفي، وفي حكمه.

(١) مجموعة "مقامات الدهشة": 27.

(2) الصف، آية: 4.



الصورة في الملفوظ القرآني تتحدث عن يقاتلون في سبيل الله، وهي تشتغل بذلك على
 مبدأ التحريك الموجّه للجنود، كي يزدادوا تراصا، وثباتا، وإيانا بقضيتهم/ "القتال"
 التي تمثل لديهم القيمة الأسمى؛ فصورة البنيان المرصوص -هنا- وصف للمدينة،
 وبيوتها، وهي بذلك إحالة إلى صمودها، وعدم تزعزُعها أمام الأحداث التي مرت بها،
 وتعاقت عليها، وإذا كان الملفوظ اقرآني يُنْبِتُ أداة التشبيه "كان"، فإن الملفوظ
 الشعري يعمل على إبدالها، وتحويل الجملة من أسلوب تشبيه إلى أسلوب نداء، فيلغي
 بذلك الحدود الفاصلة بين الأشياء، كما يلغي "كان" الفاصلة بين المشبه والمشبه به،
 ويعتمد إلى جعل الصور تتناسل، والجمل تتلاحق، وتهمي دون روابط نصية، مكتفيا
 بالروابط الدلالية، كما في:

(من سوى الياجور يختصر الطفولة.

كمكة الأحلام

فاتحة الطلاسم والذهول.

نقاوة المعنى

ضلال الوقت فوق عقارب الرؤيا

جنود لا ترى.

مدد المشيئة..."^(١)

(١) ينظر: مجموعة "مقامات الدهشة": 27.



إن اندماد الروابط النصية، وتلاحق الدوال على هذا النحو، يثني بمدى الدهشة القابع تحت ضغطها الناص، وهو ينتج نصه؛ والمعلن عنها منذ عنوانه الديوان بـ "مقامات الدهشة"، مما يجعل انهار الجمل على هذا النحو دون توقف بخاتل المتلقي؛ فيظنها حيناً تضر الرابطة "الوار" وكأنها حينئذ معطوفة على الأشياء التي "يختصرها الباجور"، إلا أنها - في حقيقة الأمر - مبطنة بصفات مضمرة للمدينة "صنعاء"، وبيان لحال صمودها، وامتلاكها لقيمة البقاء بالفعل وبالفترة، وهو ما يميزه اقتباس آخر في نفس الملفوظ، وتحديدًا في قوله:

"...جنود لا ترى. مدد الشينة..."

إذ يقبس قوله تعالى:

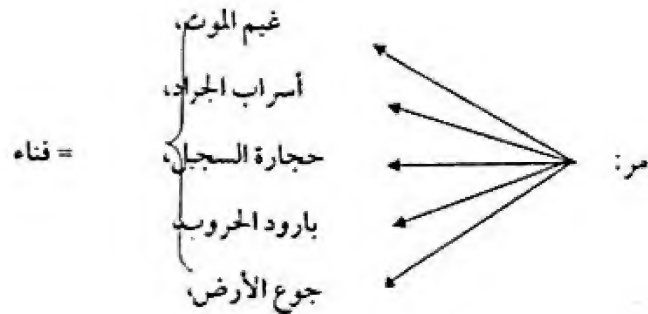
﴿ ثُمَّ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ الْمُرْسَلِينَ وَعَلَى الْمُرْسَلِينَ وَأَنْزَلْنَا جُنُودًا لَّهُمْ زُرُوهَا وَعَذَّبَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ ۝ (١) ﴾

فهو يفتح على ذاكرة قرآنية مشحونة بالدفاع عن سبيل الله، وإمداد ذات فاعلة خفية/ (الله) للمسلمين بجنود لا تُرى، يمثلون ذات الفعل المساعدة لذات الحالة/ جنود المسلمين، بنية تحويلهم من حالة فُضْلَةٍ إلى حالة وُضْلَةٍ بموضوع القيمة/ النصر، ونشر رسالتهم، ثمة جند في الواقع/ شر، وجند منزليون/ ملائكة، بينما الجنود في الملفوظ الشعري جزء من أثار الصورة الشعرية للمدينة، إن مباني المدينة تصبح جنودًا في لحظة الإبداع الشعري، وكان المباني قد أكسبت دفاعها صفة القداسة، حتى أصبح في قداسه مقترنا بقداسة الدفاع عن سبيل الله؛ لأنه دفاع عن الحرية والسيادة، سيما إذا سلمنا أن

(1) التوبة، آية 26، وبطرس آل عمران، آية 125، والتوبة، آية 40.

الشاعر «يلجأ إلى الاقتباس القرآني ليتبع عمق الدلالة للكلمة، وجمال التعبير، ليمنح شعره قوة، وفكره يقينا ووضوحاً»^(١)، ومن ثم يكسب موضوعه قداسة له أن القداسة تتجسد في المصادر الدينية، و... يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سبباً في إضفاء القدسية على القضية موضوع التناول، وخصوصاً إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي المعيش^(٢)، كالحديث عن هذه المدينة التي "يعيش" المبع تفاصيلها. وتظل الذات المبدعة - عبر اقتباساتها - مسكونة بهاجس نفث سقوط المدينة، وإثبات وقوفها، وبقاء عفتوانها، تؤدي "صلواتها جهراً"، برغم الفناء الذي مر بها: «مر غيم الموت أسراب الجراد حجارة السجيل بارود الحروب ومر جوع الأرض...»^(٣)

فالمرور متناسل متلاحق كتلاحق الجمل النصية، ويفضي بذلك إلى الفناء، على نحو:



(١) المفتح، استلهم التراث...: 50.

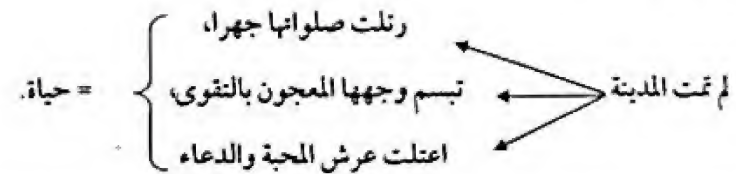
(٢) صادق عيسى الحضور. التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، مجدلوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007م: 54.

(٣) مجموعة "مقامات الدهشة": 28.

إلا أن هذا الغناء ينتفي بظهور الحياة:

«لم تمت المدينة رنلت صلواتها جهرا تبسم وجهها المعجون بالنقى اعنلت عرش المحبة والدعاء عصبة التفسير شرفها فضاء الله...»⁽¹⁾

فبرغم كل ما سبق:



إن هذا الملفوظ يتواشج دلاليا مع الملفوظ السابق، ويؤازر دلالته، ويدعم فكرته، ويكشف عن تناص اقتباسي آخر، مع قوله تعالى من سورة الفيل:

﴿قَرَّبَهُمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ ۝﴾⁽²⁾

الذي يتكئ عليه قول الشاعر:

«مر غيم الموت أسراب الجراد حجارة السجيل...»⁽³⁾

إن هذا الملفوظ يستدعي إلى الذهن سورة الفيل، التي تكشف حال إبرة الحبشي، وجنوده، وانكسار مشروعاتهم الذي لم يكتمل، إن هذا المشرع مرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان التاريخي الموظف في النص/ صنعا، إبان الاحتلال الحبشي لليمن قبل

(1) المصدر نفسه: 28.

(2) الفيل، آية: 4.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 28.



الإسلام، إذ إن إبرة - كما يروي التاريخ والتفاسير⁽¹⁾ - قد انطلق من اليمن بفيلته، وجنده؛ لهدم الكعبة، بعد أن بنى كعبة أخرى بدلا عنها في صنعاء.

والملفوظ الشعري يتناصه هذا بتمدد - تركيبيا - على التحويل البسيط، غير المركب، أي على تحويل بعض الدوال فقط، فيستبعد - على المستوى التركيبي - كلمة "نرميهم" وحرف الباء من "بحجارة"، وكذلك حرف "من" الذي يوضح نوعية الحجارة التي رمى الله بها جنود إبرة، إلا أنه برغم الحذف يبقى على الكثير من دلالات النص، وذاكرته التاريخية، فبدا بدالیه الرئيسيين وكأنه لم يُحذف منه شيء.

أما التحويل على المستوى الدلالي فإن الحجارة تنحرف بمسارها في سياقها الجديد، فلم تعد هي التي رُمي بها أصحاب الفيل، وإنما مرت على المدينة، فتغدو بذلك - هنا - رمزا يشير إلى الاحتلال الحبشي، وإلى حادثة أصحاب الفيل، وما حدث للمدينة أيضا.

ويبقى المكان التاريخي هذا/ صنعاء متمفصلا في معظم اقتباسات الشاعر من القرآن الكريم كما في قوله:

«التي بالمدينة - في بلاد الله - ظل عصاك تلفف ما عداها من هباء»⁽²⁾

فالنص يُنشط الذاكرة القرائية، ويثير فيها صورا، وأحداثا مرتبطة بالقصص القرآني عامة، وقصص الأنبياء خاصة، وبشكل أخص قصة موسى عليه السلام، وبذلك

(1) ينظر: أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ج: 8، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط: 2، 1999م: 483-490.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 29.



تنداعى فيها مجموعة من الأحداث، والوقائع، بدءاً من ولادة هذا النبي، مروراً بدعوته لفرعون وقومه، حتى هزيمة السحرة، وغرق فرعون وجنده، وإيوان شعبه، مع ما بينها من أحداث توظفها هذه الوقائع، وإن كان هذا الملفوظ لا يتحدث عنها بشكل معلن؛ إلا أنه يقوم باستشارة الجانب الفكري، واستنفار خزائن الذاكرة التي يقتبسها النص، وتكمن في لاوعي المتلقي، فالنص التاريخي - بالضرورة - يفرض على المتلقي أن يستدعي سياقاً حضارياً كاملاً، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقي،... [ومن ثم] فاعلية القصيدة وعمق تأثيرها.⁽¹⁾

ينهض الملفوظ على اقتباس مركب؛ من حيث أنه لا يشير إلى آية قرآنية واحدة بعينها، وإنما يشير إلى شبكة مرجعية، مستمدة من آيات شتى، منها:

﴿ قَاتِلْنِ عَصَاءَ إِذَا هِيَ تُعَيَّنُ مُبِينٌ ﴾⁽²⁾

﴿ وَأَرْجِنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنَّ آلِيَّ عَصَاكَ إِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْكُفُونَ ﴾⁽³⁾

﴿ قَاتِلْنِ مُوسَىٰ عَصَاءَ إِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْكُفُونَ ﴾⁽⁴⁾

﴿ وَأَلَىٰ عَصَاكَ لَمَّا رَمَاهَا ظَهَرَ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّىٰ مُدَبِّرًا لَّا يَعْقِبُ يَمْشِي لَّا يَخَافُ لَدَىٰ

الرَّسُولِ ﴾⁽⁵⁾

(1) د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر...: 144.

(2) الأعراف، آية: 107.

(3) الأعراف، آية: 117.

(4) الشعراء، آية: 45.

(5) النمل، آية: 10، وينظر: القصص، آية: 31.



إن هذه الشبكة المرجعية/ الآيات تذكر أهم أدوات الإعجاز الرسالي، المتعلقة بموسى عليه السلام، وهي العصا، بوصفها متقدماً، وبرهاناً، وحجة، إنها تحمل طاقة متحولة، ومحولة، وهي وسيلة تلقف ما يأفكون، وتشق البحر نصفين، ووسيلة تجاوز للواقع الكائن، إلى ما سيكون؛ لتحقيق العالم الجديد⁽¹⁾، ومن ثم فإنها تقدم حالة موسى المضطربة، الخائفة من المشهد السحري، وهرربه إثر تحول العصا، وإلزام الذات الإلهية له بالعودة، والثبات، وعدم الخوف، فإذا كان النصاص - حسب لوران جياني - «عملاً يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص، وتمثلها، ويحتفظ [بزيادة في] المعنى»⁽²⁾؛ فإن الملفوظ الشعري يوظف هذه الدلالات، ويضيف على دلالاتها السابقة دلالات مكتسبة منه، ومن ذاكرة القارئ أيضاً، ويعمل على التحويل الكمي، باستخدامه لآليتي "البتر Amputation"، و"التمطيط Extension"، والبتر يمثل أبسط أشكال الاختصار، حيث يقوم النص اللاحق باقتطاع أجزاء معينة من النص السابق، دون تدخل آخر في العمل⁽³⁾.

ووفقاً لذلك يستبعد الملفوظ الشعري ذكر شخصية موسى عليه السلام، ويكتفي بذكر "ظل العصا" فقط، لأنها تختزل أبعاد هذه الشخصية، وأحداثها في دلالاتها، وتحيل

(1) ينظر: الحسامي، الحدائق في الشعر البيني...: 117.

(2) مارك أنجينو، "النصاص" بحث في اثبات حقول مفهوم وانتشاره، د. محمد خير البقاعي، ضمن كتاب:

آفاق النصاص، المفهوم والمنظور الهبة المصرية العامة للكتاب، د. طه، 1998م: 75.

(3) سليمة عداوري، الرواية والتاريخ...: 55.



إليها، وهو إذ يستبعدا يستبدل بها الذات المتلفظة في النص، إذ يجرد منها ذاتا أخرى، يحاورها، ويثبها ما يعتدل، فهو بذلك باث، ومتلق في الآن نفسه.

ووفقا لآلية التمثيل التي يقوم من خلالها النص اللاحق، بإضائة مقاطع للنص السابق، دون مساس بجمله، أو مقاطعه الخاصة⁽¹⁾؛ فإنه يعمل على تحويل مركب، يعتمد على تحويل أكثر من آية قرآنية، لا تغفل ولا تستبعد فعل الـ "إلقاء" الموجه على وجه الإلزام إلى ذات الحالة/ موسى، الذي كان في أشد حالات الاضطراب، والخيرة، فكان هذا الفعل بمثابة التثبيت، والمحفز لتنفيذ برنامج الإلقاء، ومن ثم الثبات بعده، بغية الاتصال بموضوع القيمة/ الانتصار، وفُضِّلَ الطرف المقابل عن موضوعه/ السحر:

أ- فألق عصاك..

ب- فألقى موسى عصاه..

ج- وأن ألق عصاك..

د- وألق عصاك..

ومن ثم فإن الملفوظ الشعري يتكى على هذا الكل، ويعيد استنثار بعض دواله، واستبدالها، وتمطيطها بالإضافة إلى مقاطعها، فهو يتركب من:

«ألق بالمدينة في بلاد الله ظل عصاك تلقف ما عداها من هباء»⁽²⁾

(1) عداوري، الرواية والتاريخ...: 56.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة"، 29.



فتمة زيادة على المستوى السطحي: (= بالمدينة في بلاد الله)، وحينما تُحذَفُ الزيادة هذه يصبح:

"ألق... عصاك تلقف ما عداها من هباء"

وهو بهذا الحذف يدخل في علاقة متراشجة مع قوله تعالى: ﴿فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِنَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ٥٦﴾⁽¹⁾

وهي إذ تضيف ذلك تعطل مفعول لعصا، وتجعل لها ظلا، وتجعل الظل هو الفاعل الذي يتم إلقاءه؛ ليقوم بتنفيذ فعل "الالتفاف" على اختلافه بين الملفوظين:

قرآنيا = ألق عصاك ← تلقف ما يأفكون.

شعريا = ألق ظل عصاك ← تلقف ما عداها من هباء.

ففي السياق القرآني التقاف للإفك، وفي السياق الشعري التقاف للهباء، وكلاهما زيف وخداع لا غير.

وإذا كان قد انفتح في هذا الملفوظ على قصة سيدنا موسى عبر عصاه؛ فإنه ينفتح في ملفوظ آخر على قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام من جهة، وعلى صفات الجنة من جهة ثانية، في قوله:

«... أقصى الحلم حلم غير ذي زرع، وأستلة وأنهار من النفط المصفى سائغا، ومضارب صفر.. هي الصحراء حنضلة الأسى، بلد ملفقة، ويوم تائه، قمر ترابي بطل وهيكل خرب لحلم قاحل.. أنا رب راحلني وقافيتي مزاج ماكر متقلب لا قلب

(1) الشعراء، آية: 45.



للصحراء إلا نبض أسلتي وريح في الجهات السبع تسقط مثل وهم شاحب نطق
الحديد ودارت الدنيا، وحلمي في أقاصي الروح مثل كسوف خوف خائف⁽¹⁾

فهو يتناص مع قوله تعالى:

﴿رَبَّنَا إِنَّ أَسْكَتُ مِنْ دُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ
فَاجْعَلْ أَوْدَعَهُ مِنْ آثَابِنَا تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴿٣٧﴾﴾⁽²⁾

ومع قوله تعالى:

﴿مَثَلُ الْإِنْسَانِ عَلَى وَعْدِ السُّعُورِ فِيمَا آمَنَ مِنْ مَالٍ غَيْرِ مَآئِنٍ وَأَمَّا مَنْ لَمْ يَنْفَرِ مَعَهُ وَاتَّبَعَ
مِنْ خَلْفِهِمْ فَهُوَ لَشَرِّ النَّاصِيغِينَ وَأَمَّا مَنْ صَلَّى مَعَهُمْ وَفَمَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَقَرَّةً مِنْ رَبِّهِمْ كَذَّبَ هُوَ وَخَلِيلُهُ
فَلَا يُرَى سَمْعُهُمَا فَفُتِحَ أَمْنُهُمْ ﴿٣٨﴾﴾⁽³⁾

فالملفوظ الشعري لا يقتبس الآية الأولى كلها، بل يقتبس منها ما يحمل تيمة
الغربة، والفقر، والوحدة، في مكان يحمل كل هذه القيم، وإن استبدل دال "واد" بدال
"حلم" الدال على الحركة والتغير⁽⁴⁾، فدلالة الحركة والتغير هذه تنفسي بما أضيف
للحلم من وصف دال على الاستلاب / "غير ذي زرع" /، فمعجميا غير ذي زرع
تعني مجدبا لا زرع فيه، ولا ماء، فالحلم إذن حلم قاحل، وإذا كان الحلم هو القيمة

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 52.

(2) إبراهيم، آية: 37.

(3) محمد، آية: 15.

(4) ينظر: علي حمود السححي، داخل آزال خارج صنعاء، دراسة لخطاب المدينة في الشعر اليمني الحديث،

الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م: 212.

الشخصية الوحيدة التي يمتلكها الفرد بمنأى عن سطو الآخرين عليها، فإنه مفرغ من
دلالته، وجماليته، وحرية هذه، إنه حلم يكتنز عقبا يشبه الأشياء المعطوفة عليه في
النص، وتمثل حقلا دلاليا - يدور في هذا المسار - معطوفا على "دال الحلم":

أسئلة ← حيرة

مضارب صفر ← مرض

الصحراء حنضلة الأسى ← جذب ← مرارة

بلد ملفقة ← تشنت ← زيف

مزاج ماكر متقلب ← عدم استفرار... إلخ

إن هذا الحقل الدلالي يوسع دائرة عقم الحلم، وفقدان مواضع القيمة، الدالة على
الخصب/ الحياة/ الحرية، وهو بذلك يؤكد تيمة ضياع الإنسان، ولا جدوى أحلامه،
بينما تعمل الآية القرآنية على بيان حال آل إبراهيم بعد أن تركهم في ذلك المكان، إذ إنها
تمثل موقف إبراهيم عليه السلام، وتحوله من العمران إلى منطقة غير مأهولة...⁽¹⁾ يأمر
من الله، وبذلك فإن الآية هذه بدالاتها تعمق اتساع المهوة - في النص اللاحق - بين
الإنسان وتحقيق أحلامه، لجديها واستلاب خصبها الذي يفتقد الحرية.

(*) «فهم من الحقل الدلالي مجموعة من الوحدات المعجمية التي تطرح كفرضية عمل، وتخبر على تنظيم

بنائي مضمرة، يساعدنا الحقل الدلالي على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التحليل السيمي: إضافة

كلمات جديدة وإقصاء كلمات أخرى قصد الوصول إلى وصف عالم دلالي فرعي». (روشيد بن مالك،

قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 38).

(1) د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية: 168.

ويمتد الضياع والاستلاب إلى الاقتباس في الآية الثانية التي تأتي بصفة أخرى للحلم مستمدة من صفات الجنة المتفصلة في الآية الكريمة ليصبح أقصى الحلم:

- حلما غير ذي زرع..

- وأسئلة..

- وأنهارا من النفط المصفى..

- ومضارب صفر..

فالملفوظ الشعري - كما يتجلى من هذه الدوال - يقوم بتحويلات مزدوجة للبنى التركيبية والدلالية القارة في الملفوظ القرآني، فيزيح الصفات وموصوفها في الآية، ويجل عليها صفات لموصوف مغاير، ف:

قرآنياً: الموصوف = الجنة.. ومن صفات هذا الموصوف: فيها أنهار من ماء... وأنهار من لبن.. وأنهار من خمر.. وأنهار من عسل..

شعرياً: الموصوف = الحلم.. ومن صفاته: أسئلة، وأنهار من النفط المصفى سائغا، ومضارب صفر..

فالحلم ينوب مناب الجنة، وتبيات الضياع المعاصر وأسبابه المادية/ (النفط) بنويان مناب صفاتها؛ لنشي بمدى قسوة الضياع الحضاري.. وانعكاساته على الذات الإنسانية في مكان منشط وقاحل يجعل الذات المتلفظة تختزله في جملة تقول "هي الصحراء حنظلة الأسى..."

وتعالج معظم التناصبات الاقتباسية مع القرآن الكريم - في شعر العواضي - العديد من قضايا الاستلاب الفكري، والحضاري، والاجتماعي، وتَمَرُّقُ القوم، ودخولهم في فُضْلَةٍ، عن قيم متعددة، بغية إدخالهم في وُضْلَةٍ بها من جديد، ومنها اقتباس أحداث حضارة سبأ بعد انهيارها، ومن ذلك قوله:

«بعضا النقوش ومثزر السبي، سوف ترى من الأشياء دهشتها وغيرك لا يرى إلا هواء، وأنت من قلق الشجون إلى التأمل في خبايا الوقت، كيف بكت بلاد باعدت أسفارها، وتوزعت تبعا على شجر المواجه كيف خبات الأماني في جناح الطير والسدر القليل، ومسد في الروح والأحجار، كيف تصعدت أشجانه من خلف أسراب المواسم كالدهاء. كأن هذا النشر مسرى الكائنات إلى مرايا الأرض باب الكون يفتح بالتأمل والفناء فهل متصعد سلم الأشجان من حط إلى أثل إلى مسدر قليل كي نرى بلدا يمر وخلفه الآهات. آه. بعد آه. بعد آه»⁽¹⁾.

فهنا تتعدد الملفوظات القرآنية التي يمتاح منها الملفوظ الشعري، ففي "كيف بكت بلاد باعدت أسفارها وتوزعت على شجر المواجه... كيف خبات الأماني في جناح الطير والسدر القليل.. " اقتباس لقوله تعالى:

﴿ قَالُوا رَبَّنَا بَعْدَ بَيْنِ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَجَعَلْنَهُمْ عَادِيَّتَ وَمَزَقْنَهُمْ كُلَّ مَرْجَفٍ لِيَنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾⁽²⁾.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 168.

(2) سبأ، آية: 19.

وهو إذ يتقاطع مع هذه الآية بعمل على استبدال العوامل^(١)، فحين كان المرسل في الآية/ القوم الباحثين في دعائهم/ الرسالة؛ موضوع قيمة سلمي -من حيث أنهم تمنوا ذلك الفعل كي يتباهوا بحمل زادهم، وتنقلهم مسافات طويلة، بين مكان وآخر^(٢)... والمرسل إليه هو الذات الإلهية؛ نجد أنه في الملفوظ الشعري يقلب ذلك فيصبح المرسل/ البلاد، ويستبعد العوامل التالية لها، التي تتضمنها الآية القرآنية، والتمثلة بـ: "المرسل إليه، الموضوع، الرسالة"، ومن ثم فإن الملفوظ الشعري يتأني مبتدئا من حيث انتهى الملفوظ القرآني، أي أنه يجسد لحظة بكاء البلاد بعد فقدانها لموضوع القيمة الإيجابي/ الجنتين، ودخولها في حالة فصلة معه، واتصالها بموضوع قيمة جديد سلمي/ الصدر القليل، الخمط... إلخ؛ الدال عليه قوله تعالى:

(١) والعوامل هي الكائنات والأشياء التي تسهم في الحدث بأية صفة كانت، وحتى بوصفها ممثلا صائنا ولو بشكل أكثر سلبية، (أرشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية... 17)، ويميز جرياس بين نوعين من العوامل، أولها عوامل التبليغ: "الراوي والمروي له..."، وثانيها عوامل السرد: "المرسل والمرسل إليه..."، ويقوم النموذج العائلي على ثلاثة أزواج من العوامل، تتكامل فيما بينها، هي: "المرسل/ المرسل إليه، الفاعل/ الموضوع، المساعد/ المعارض" وتحدد هذه الأزواج من خلال محاور ثلاثة، هي:

1- محور الرغبة: وهو الذي يربط الذات بالموضوع.

2- محور الإبلاغ: وهو الرابط بين المرسل والمرسل إليه.

3- محور الصراع: ويجمع المعارض بالمساعد.

(1) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج: 6، 508-509.



﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتِ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثَلٍ وَشَقِوَةٍ يَنْزِلُ قَلِيلٌ ﴾^(١)

إنه يؤكد مدى ضياع القوم/ البلاد واستحالة عودتهم إلى سابق اتصالهم بموضوعهم الإيجابي المفقود، وعدم مقدرتهم على انجاز مشروع/ الصعود/ مرة أخرى بعد أن وقعوا، بفعل سيل العرم، حتى وإن تم هذا الصعود فليس إلا لرؤية البلاد في حالة انكسارها، وتحطمتها واجترارها لأهانتها.

ج. التناص الإحالي:

يكون التناص الإحالي أقل ظهورا، مقدرته بالانقباس، الذي يعد أكثر حضورا وتحليلا، فهو لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنائه بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه، ويحيل الذاكرة القرآنية عليه، عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه يتوب عنه، بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة، أو الأحداث، «ويستكت عن بعضها، ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك يتنفي وينفي، يظهر ويضمّر»⁽²⁾، يتنفي ما يراه موافقا، وملائما للرؤية التي يبنّاها النص الجديد، وينفي ما عداها، فالإحالة -إذن- «مفضلة لما يتعلق الأمر بإحالة القارئ على نص، دون استحضاره حرفيا»⁽³⁾، ويكون -بصفة عامة- «أكثر فعالية كلما عالج نصا معروفًا، بحيث الاشتراك معه بكلمة أو

(1) سبأ، آية: 16.

(2) جمال مبارك، التناص وجماليته في الشعر الجزائري... 324.

(3) نانالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناص: 36.



كلمتين تكفي الإحالة عليه⁽¹⁾، وإذا سلمنا بأن القرآن الكريم هو من أكثر النصوص معرفة، وحضوراً في ذاكرة المتلقي المسلم؛ فإن مجرد توظيف كلمة منه، أو تركيب، أو صورة، قد تحيل إلى سورة، أو آية، أو قصة كاملة.

وقد نكون الإحالة في ملفوظ واحد متعددة، تحيل على جملة من الآيات، والأحداث، والقصص، وبإمكاننا تسمية هذا النوع من الإحالة بالإحالة المركبة، ومن أمثلته:

«ذهب رياحك والبلاد تنكرت حجراً وأعطت قلبها أحداً سواك، وأنت وحدك لا عصا موسى ولا فرسا براقاً في مذاك، لمن ستشكو لا أبا تشكو إليه أسنة القريبى ولا سحراً فتشعله يداك؟ كأن روحك كوكب قلق وحزنك شاطئ. لا ماء في بيد الشجون ولا سماء كي تراك»⁽²⁾.

فـ "ذهب رياحك" يحيل إلى قوله تعالى:

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَسْزَعُوا فَبَشِّرُوا بِمَا كُنْتُمْ رِجَالًا وَنُحُورًا إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾⁽³⁾.

إن هذا الملفوظ يدعو المؤمنين إلى عدم التنازع، وعدم مخالفة أوامر الله؛ كي لا ينصلوا بالفشل، بوصفه موضوع قيمة سلبي، ماداموا في فصلة عنه، وتذهب بذلك ربحهم/ قوتهم، ووحدهم⁽⁴⁾، والملفوظ الشعري يعمل على تحويل هذه الدلالة، وقلب مسارها، ففي حين أن الآية تفترض أن المؤمنين ما يزالون في وصلة بهذه النسيم وتحنهم

(1) المرجع نفسه: 40.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.

(3) الأنفال، آية: 46.

(4) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج: 4: 72.

على التثبيت بها؛ يقدم الملفوظ الشعري حلة ذات مخاطبة منهزمة، فقدت موضوع القيمة وذهبت قوتها، وبذلك فالتلميح - هنا - تلميح غير سكوني للمعنى، والسياق، والتركيب القار في النص السابق، من حيث أنه يعمل على التحويل، وقلب الدلالة المرجعية، وعلى تخريب المعنى، وخلخلة المرجعية، وإدماجها في السياق الجديد، لتخدمه وتدعم فكرته، فتغدو معه بنية واحدة، وليست بنية في البنية؛ لأن الشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية؛ ليجسده أحداثاً وهموماً معاصرة⁽¹⁾، وبذلك يضفي على النص اللاحق دلالة متعددة، تحمل نصفها من النص القرآني وقديسيته، وتندمج معه، فتضفي عليه شيئاً منها، وتفارقه في الآن نفسه، باكتسابها دلالة جديدة، فتزدوج حينئذ بين رؤيتين/ الأمل/ الهزيمة (= امتلاك القوة/ فقدان القوة)، فتتكامل مما كان/ قرآنياً، وما هو كائن/ شعرياً.

فحينما كان النص المتناص/ "وتذهب ربحكم" دالاً في سياقه على الأمل، أصبح في السياق الشعري دالاً على اليأس، وهو إذ يقوم بالتحويل الدلالي يضيف عليه التحويل التركيبي، فيحول الخطاب من صيغة خطاب الجمع "وتذهب ربحكم"، إلى صيغة خطاب المفرد "ذهب رياحك"، ومن ثم فإن الملفوظ هذا/ "ذهب رياحك" يمثل شبه لازمة، تتكرر في مفتتح كل مقطع من مقاطع النص، بنفس دلالة اليأس وهو ما يمنحه أهمية قصوى، تشي بضغط الفكر على الذات المتلفظة، ومن ثم يثبت قسوة هذه الحالة الواقعة، والدالة على الضياع، وتكر الأشياء من حولها فـ:

- البلاد تنكرت حجراً وأعطت قلبها أحداً سواك..

- أنت وحدك لا عصا موسى، ولا فرسا براقاً في مذاك..

فـ "لا عصا موسى" تحيل إلى آيات قرآنية شتى/ "سبقت الإشارة إليها"، تخبر عن قصة موسى عليه السلام وعن ما حدث له مع السحرة، فحين كانت العصا في سياقها القرآني أداة كشف لزيف السحرة، وإظهار غثائهم وخداعهم، وجعلته يتصل

(1) جمال مبارك، الناص وجالياته...: 174.

بموضوعه، وبحقق مشروعه، فقد أصبحت غير موجودة، لدى الذات المتلفظة في الملفوظ الشعري، ومن ثم فهي فائدة لآلة الكشف، وآلة الدفاع من الزيف الحاصل في المجتمع / أسنة القريب، إنها في مرحلة فقدان⁽¹⁾ لكل مواضع القيمة، فـ:



إن انفصال الذات عن هذه القيم، يجعلها - بالضرورة - تنفصل عن موضوع الجهة / (القدرة) /، ومن ثم تنصل بالمعجز، فعدم وجود (فرسا براقا) بوصفه متقدما، وآلة انتقال في عوالم غامضة، وكشف لعوالم الغيب، وصعود نحو العلوي المقدس، يشي بأن الذات غارقة في الأرضي المدنس، تبحث عما تفر به / غيره إلى غيره، وثمة إحالة هنا إلى قصة الإسراء والمعراج الدال عليها قوله تعالى:

(*) الفقدان يقابل «الامتلاك»، ويمثل التحويل الذي تقوم عليه الفصلة بين الفاعل وموضوعه، وذلك انطلاقا من الوصلة السابقة، [و...] هو الشكل السلبي لنتيجة ما. رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل البياني للنصوص: 45.

﴿سُبْحَنَ الَّذِي أُنزِلَ بِهِ الْكِتَابُ الْمُبِينُ﴾ (1) ﴿لَا أَبَا تَشْكُو إِلَيْهِ أَسْنَةُ الْقَرِيبِ﴾ يستدعي بشكل إحالي غير مباشر قصة يوسف، وقسوة ذوي القربى عليه، واغترابه في باطن الأرض / الحب، وفي ظاهرها، إذ إن إلقاءه في الحب ترتب عليه الخروج من سطح الأرض إلى باطنها، ثم ترتب عليه الخروج الكلي من المكان والأهل إلى واقع جديد، وهو نفس الواقع الدلالي الذي تعيشه الذات في خطابها الشعري من حيث غربة المكان⁽²⁾، والمجتمع، وإذا كان النص القرآني يجبرنا عن عودة يوسف إلى أهله، ووجود الأب قبل الاغتراب، وبعده، فالنص الشعري يشر بعدم وجود أب / ملاذ، مأوى /، إن الذات هنا في غربة قاسية عن محيطها الاجتماعي، وما يشي بقسوة هذه الغربة تعبيره عن الفعل الذي يمارسه المجتمع / الأخوة بـ "أسنة".

إن كل هذه الإحالات التي تجسد هذه الغربة؛ تعد توسيعا وتفسيرا مبطنيا لما بعد ذهاب الريح، وتبدأ من حيث انتهى النص القرآني، ويصبح الاغتراب نتيجة حتمية للمخالفة، أي أنه قد تم مخالفة الأمر؛ ووقع الشتت، فذهبت الريح (= القوة)، وحين ذهبت تم الاغتراب، إنه اغتراب مكاني / البلاد، وروحي / لا سما كى تراك، واجتماعي / ذوو القربى، ومعرفي / براق / عصا.

(1) الإسراء، آية: 1.

(2) د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوية... 167.

وفيا يلي هذه الملفوظات ثمة تحول في فعل البلاد، يزيد من اتساع بؤرة ضياع الذات، ويوسع بالنالي دائرة ضياع البلاد، فهي:

«ترمم الرؤيا لليل عابر، وتعض معصمها أسي، وتناوش الآيات، وتلقي كسرة من خبزها وفؤادها للطير»⁽¹⁾.

وهذا التحول مرتبط بإحالات قرآنية، ففعل عض المعصم، والفاء كسرة الخبز، والفؤاد، يجعلان إلى ثلاث آيات قرآنية معا، هي:

﴿وَبِمَعْضِ الظَّالِمِ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَتَّبِعْنِي أَتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَيْلًا ۚ﴾⁽²⁾

﴿وَدَخَلَ مَعَهُ الْجَنَّةَ فَتَبَيَّنَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَدْتُ أُغْوِيَهُمْ حَتَّى يَذُوقُوا الْعَذَابَ ۚ قَالَ الْآخَرُ إِنَّهُ لَأَحْمَلُ مَوْجِدًا مِّنْ رَبِّي خُبْرًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبْتُهُ تَنَسَّاهُ يَوْمَ دَرَيْدُهُ ۚ إِنَّهُ رَنُوكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ ۝﴾⁽³⁾

﴿يَصْنَعِي الْجَنَّةَ أَزْيَابًا مُّتَفَرِّقَاتٍ خَيْرٌ أَيْرَ اللَّهُ الْوَجْدُ الْقَهَّارُ ۝﴾⁽⁴⁾

إن دلالة النص الشعري تأتي نتيجة حتمية لتكرار البلاد، ومنح قلبها لأحد آخر غير الذات، إنها تدعم هذه الرؤية وتوسع دلالتها بإحالتها إلى الآية التي تصور حالة فشل الظالم، وحالته بعد الفشل، وأمانيه التي لم تعد تنفع، ومن ثم يصبغ على فعل البلاد صفة الظلم، ويؤكد عدم جدوى فعلها بعد ممارسة هذا الظلم، فكل نعمة لا تنفع، وفي

(1) مجموعة: "مقامات الدعشة": 79.

(2) الفرقان، آية: 27.

(3) يوسف، آية: 36.

(4) يوسف، آية: 41.



الإحالة الأخرى "تلقى كسرة.." تعميق للأسى والضياع، فالنص الشعري مثقل بذاكرة السجن، والصلب، وأكل الطير، من رأس أحد الفتيين. ويتحول الضياع في ملفوظ آخر - من نفس النص - إلى ضياع مزدوج للذات والبلاد معا:

«ذهبت رياحك والبلاد، وأنت تقسم أنها أنقى من الماء المعلق في السماء، وأنها أبهى المواجد في غبلة الزمان..... وأنا مس من الرحمن، أنت كسوتها لحما وأنت لها العظام. هي المحبة كلما اتسعت يضيق بدشة العشق المقام»⁽¹⁾

فالذات مرتبطة بالبلاد، ومصيرها، إن مصيرهما واحد، مما يشي بحميمية علاقة الذات/ البلاد برغم قسوة ما تمارسه ضده، فـ "هي المحبة كلما اتسعت يضيق بدشة العشق المقام"، فيصبغ الشاعر على هذه البلاد صفات قدسية ليبين منزلتها لديه، ومدى ارتباطه بها فهي: "أنقى من الماء المعلق.. أبهى المواجد.. مس من الرحمن.." حتى لكأنه هو خالفها، إن حبه لها يصل هنا إلى مداها، ويوصله إلى حد إضفاء طابع روحي، حميمي، مرتبط بالخلق، وكيفياته، ودرجاته التي يوضحها قوله تعالى:

﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ ۝ ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُفْلَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ ۝ ثُمَّ عَلَّمْنَاهُ قَلَمًا ۖ عَلَّمْنَاهُ مِثْقَالَ أَلْفِ مِثْقَالٍ ۚ عَلَّمْنَاهُ مَا عَمَّرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ ۝﴾⁽²⁾

(1) مجموعة: "مقامات الدعشة": 83.

(2) المؤمنون، آية: 12، 13، 14.



وهو بذلك لا يلتفت إلى مراحل الخلق كلها التي يحتويها النص القرآني، ولكنه يوظف منها فعل كُسُو العظام لحما، ومن ثم يعمل على تحويل في بنية المتناص إذ يتحول كُسُو العظام من الكائن البشري إلى المدينة فيغدو الكائن نفسه عظاما للمدينة، فالذات هي التي تقوم بفعل الخلق، فتكسو البلاد لحما، وتجرد من نفسها عظاما لحما، بالرغم مما تلاقبه منها.

وقد ترتبط بعض الإحالات القرآنية بحوادث تحويل وانتقال من حالة إلى حالة أخرى، كما في حادثة الطوفان، وقصة نوح المرتبطة بتحويل جذري للحياة ولكون بعد الطوفان؛ الذي كان فاتحة لنهاية حياة، وابتداء حياة أخرى جديدة:

«أينما يمتد تدخل في مدارات التجلي من خطوط العشق والتأويل بخرج (ن) "سمسرة النحاس" مدى من الأحلام حورية من الأحجار والعتبات والخشب المقفى "غرفة القليس" شامة خدها المصقول أم عتب السماء حوافر الأقدار هيئات الرجال مكلم الأسفار نوح يا نبي الله أين نهاية الطوفان هل رست السفينة بين قوس النون والكف الموشى للمدينة؟ من هنا ابتدأت تفاصيل الخليفة ألف نافذة على الدنيا وباب قد من ذهب القصيدة»⁽¹⁾.

نقطة إحالة إلى قصة قرآنية/ تاريخية كاملة، بكل أبعادها وأحداثها الدرامية المسالوية، من دعوة، ورفض، وصناعة سفينة، وطوفان، وغرق، وعودة إلى حيث

(1) مجموعة "مقامات الدعة" ص 60.

البداية من جديد، على الرغم من عدم توظيف الشاعر لكل حثباتها مباشرة، وعدم توظيفه للمعطيات التركيبية المنفصلة في قوله تعالى:

﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ قَالَتْ فِيهِمْ آلَافٌ مِّنْهُم لَا يَحْسِبُونَ عَمَّا فَعَلْتَهُمْ
الطُّوفَانَ وَهُمْ غَلِيلُونَ﴾⁽¹⁾.

وفي قوله تعالى:

﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَيْ مَاءَكَ وَنَسَمَاءَ أَقْلِي وَغِيصَ الْمَاءَ وَغِيصَ الْأَمْرُ وَأَسْتَوَتْ عَلَىٰ الْجُودِيِّ
رَقِيلٌ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الضَّالِّينَ﴾⁽²⁾.

إنه يوظف منها ما يستدعي إلى ذاكرة القارئ الحادثة، وما يترتب عليها من تحول غير مسار الحياة برمتها، وهو بذلك لم يقص دلالته، ولم يغيب خضات ما قبل الطوفان، وما قبل الرُسُو، وإن لم يذكرهما لأن ما يحدث لاحقا في العادة بجبل على ما قبله؛ لأنه متصل به، وهو بهذه الإحالة يخرج القصيدة من اللحظة السكونية للتاريخ، وأحداثه، ليجعلها ترجانا ناطقا، ومتفاعلا⁽³⁾ مع اللحظة الحاضرة، لحظة الاندهاش بالمدينة التي جعلته لشدة الدهشة يستفهم عن رسو السفينة، ويلصقه بكنها، وكذلك بقوس النون، فيغدو شعريا ملتبسا بالكف الموشى للمدينة أو بين قوس النون بينما كان في المنقوص الترابي على الجودي هكذا:

(1) العنكبوت، آية: 14.

(2) هود، آية: 44.

(3) المنهج، استلهم التراث 78.

قرآنيا: واستوت على الجودي..

شعريا: هل رست السفينة بين قوس النون والكف الموشى للمدينة؟

ففي الملفوظ القرآني حسم وجزم وتأكيد لا استفهام فيه، فمكان الرسو محسوم ومحدد ومعروف / (جبل الجودي)، بينما في الملفوظ الشعري مبني على الاستفهام والشك وعدم الجزم بمكان واحد ومحدد للرسو وذلك راجع لسبب الدهشة الواقع تحت قوتها والناجمة عن جماليات المدينة.

ومن ثم فإن الذات المتلفظة تظل على بعد لا بأس به من الذات الفاعلة/ نوح، ولم تلتحم بها، وإنما تحاورها حوارا مباشرا، بوصفها فاعلا منفذا، وشاهدا، على الحدث يمتلك كل أسرارها، بقية استلاك المعرفة المتعلقة بمكان الرسو، ومكان نهاية الطوفان، أما بين "قوس النون والكف الموشى للمدينة"؟

ولا تتوقف الإحالات التي ترتبط بفعل تحول عند هذا الملفوظ، بل تمتد إلى ما جاء في نص "السمع بن مالك الخولاني" وتحديدًا في قول الشاعر:

«أبها الحلم هل قصب السبق لي أم لداحس أم لرسول سليمان هل كلما ارتد طيف القصيدة جاءت عروش التأمل قل لي لمن قصب السبق هل أخذ السمع عشرين

(*) من المفيد الإشارة هنا إلى أن صنعاء تسمى بـ "مدينة سام"، نسبة إلى "سام بن نوح" عليه السلام. الذي يقال أنه أول من بناها.

أوقيه من تراب الفتوحات هل عاد من "لابوتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة⁽¹⁾.

فهذا الملفوظ الشعري يعمل على دمج الملفوظات القرآنية بشكل جزئي مفكك، يختزل تفاصيل كثيرة، فـ "هل قصب السبق لي... أم لرسول سليمان؟" يستدعي قصة المدهد، ولكنه لا يذكره مباشرة، ولا يذكر تفاصيل أفعاله، وإنما يختزل كل ذلك في ذكر صفته التي انصقت به، بعد أن اكتشف مملكة، وعرشاً، وأمة:

﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهَنْدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ۚ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِي بِسُلْطَنٍ مُّبِينٍ ۚ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ نَحْطَ بِهِ وَرِثْتُكَ مِنْ سَبَكٍ يَنْتَرِيقِينَ ۚ﴾ (١٣) إِلَى وَدَّتْ أَمْرًا تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَمَّا عَزَّزْتُ عَظِيمٌ ۚ﴾ (١٤)⁽²⁾.

وهذا الاشتغال بوظف «المدهد» بصفته مرتبطًا بدور تحويلي في تاريخ مملكة سبأ... لم يكتفِ بالتحليق في نطاقه المحدود وإنما قام بممارسة عملية الكشف لعوالم جديدة⁽³⁾، ترتب عليها انتقال من حالة إلى أخرى، وانفصال القوم/ المملكة عن مواضيعهم، واتصالهم بمواضيع قيمة جديدة.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 13.

(2) التمل، آية: 20، 21، 22، 23.

(3) الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني...: 218.

تساءل الذات المتلفظة في الملفوظ الشعري مع الحلم عن الأسبقية في الاكتشاف، وفي حل رسالة ما، إنه يستحضر أدب السبق، وسرعة الاكتشاف "داحس المدهد العفريت.. إلخ"، حتى كأنها موجودة لديه فيبث فيها الحياة، ويستنتق الأحداث التاريخية ليجعلها شاهد عيان على الواقع المختزل في ذبول الأماني في البلاد السعيدة، وهو بذلك يبحث عن إجابات لما حدث في حياة السح/ بوصفه علامة فارقة بين زمنين/ ماض مليء بالزهو، والانتصارات⁽¹⁾، وحاضر فاقد لهذه القيم، وقرر ضمناً أنه لن يجدها، لأنه لا يمتلك أدوات كشف غير القصيدة، والقصيدة حلم يترازي الحلم المخاطب فيها. ومن ثم فإن هذا الملفوظ في جزئه الأول/ "رسول سليمان" يستدعي إلى الذاكرة بداية الحدث/ اكتشاف المدهد لسبأ، ويستدعي الجزء الثاني منه/ "هل كلما ارتد طرف النصيدة جاءت عروش التأمل" نهاية الحدث، وانتقال العرش الدال عليه قوله تعالى:

﴿ قَالَ لَدُنِّي عِنْدَهُ مَلَكٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا مَالِكُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَلَمَّا هَوَّاهُ وَنَحَوُّهُ عِنْدَهُ قَالَ مَنْ ذَا بَيْنَ قَسْدٍ رَفِيٍّ يَلْقَوْنَ فِيكَ كُرْسِيًّا أَكْفَرُوا مِنْ شُكْرِهِمْ إِنَّهُمْ يَبْغُونَ كَثْرًا رَفِيٍّ عَنِ الْكُرْسِيِّ ﴿١٥﴾ ﴾⁽²⁾

إلا أن ثمة فرق شاسع بين الانتقال والتحول، وعناصرهما الواقعيين بين البنية الدلالية للملفوظين؛ السابق واللاحق، ففي الملفوظ القرآني ثمة استفسار لذوات شتى،

(1) ينظر الفصل الرابع من هذا البحث: 115-128.

(2) النمل، آية: 40.

في أي منهم يستطيع الإتيان بهذا العرش، فأتى به من عنده علم من الكتاب، بينما البنية العاملة في النص الشعري، تختلف جذرياً:

قرآنياً: ارتداد طرف سليمان ← إتيان عرش بلقيس.

شعرياً: ارتداد طيف القصيدة ← إتيان عروش التأمل.

وهو بذلك يعتمد إلى تحويل عوامل السرد التي ينهض عليها الملفوظ السابق ويأتي بعوامل مغايرة لها، كما يصنع في ملفوظ آخر إذ يعتمد إلى تحويل للعوامل المتفصلة في المتناص ويستبدلها بغيرها على نحو:

«غينا نجيين أو شجنا يشبه الدمع

هذا الجدار الوحيد الحزين الذي يتحرك يسترق السمع»⁽¹⁾

فهو يحيل إلى قوله تعالى:

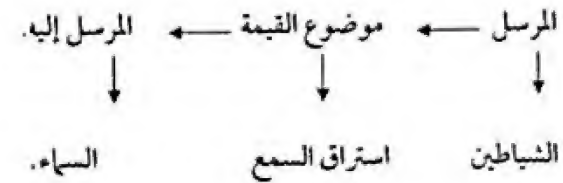
﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَرَازِقَهَا أَتْلُفَةً ﴿١٦﴾ وَنُفُوسَهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَاجِمٍ ﴿١٧﴾ إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ ﴿١٨﴾ ﴾⁽²⁾

فاستراق السمع في النص القرآني فعل ناتج عن الشياطين، يارسونه للتلصص على السماء، وفي النص الشعري فعل التلصص واستراق السمع ناتج عن الجدار الحزين الذي يتلصص على جهة غير معلومة، ويمكن توضيح ذلك في لترسيمة التالية:

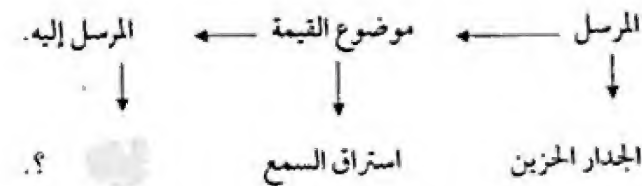
(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 15.

(2) الحجر، آية: 16، 17، 18.

قرآنيا:



شعريا:



لا يشترك الناصان - كما يتجلى من الترسمة - إلا في موضوع استراق السمع، فإذا كان التلميح ضرب من الإيجاز والاقتصاد في التعبير⁽¹⁾؛ فإن الملفوظ الشعري يختزل ويقلص الكثير من الأفعال التي يتضمنها الملفوظ القرآني، فيحذف الميق / النجوم، ويقضي المرسل إليه أيضا، ومن ثم يعمد إلى إضفاء طابع دلالي أكثر اتساعا، إذ يغادر الجدار صفة المهودة في الملفوظ القرآني والتعارف عليها معجميا ليغدو حاملا لمحمولات متعددة، ويصبح دال الإنسان الفقير، ورمز الشعب المقهور الذي يترقب خيرا عن تغيير الوضع، والانتقال من حالة الصمت إلى حالة "اللاصمت" ومن حالة "اللافعل" إلى حالة الفعل.

(1) ينظر حسين العربي، التناص وجمالياته...: 199.

ج. التناص الإيحائي:

ويترجم محمد خير البقاعي الإيجاء بالإلماع allusion، إذ إنه «أقل الأشكال وضوحا وحرقة... وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce، ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»⁽¹⁾، أما الدكتور على جعفر العلاق فيترجمه بـ «الإشارة أو التلميح allusion... كما نعرفه موسوعة الشعر والشعرية...» «إشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر. إلى فن آخر. إلى التاريخ. أو إلى شخصيات معاصرة وما أشبه»⁽²⁾.

ومقارنة بالافتباس، والإحالة؛ يعبر التناص الإيحائي أكثر أنواع التناص عمقا، في أنه يفكك "التناص"، ويعمل على تخريب معماره (التركيبي، والدلالي)، ويسراوغ المتلقي بتخفيه، وعدم ظهوره، من حيث أن «الإيجاء allusion: تقل فيه الحرقة والعلنية، لكن أدنى مجهود من طرف القارئ يمكن أن يوصل إلى إقامة علاقة بين النصين، الحالي والنص الموحى إليه، بحيث لا يمكن فهم الأول فهما دقيقا دون أدراك العلاقة بينه وبين الثاني»⁽³⁾، فلا يكتشفه بسهولة، لأنه لن يحيل إليه تركيب أو ملفوظ محدد، وإنما تكون الإحالة فيه دلالية، تختزل مضامين التناص بشكل مكشوف، وغير

(1) جبرار جبني، طروس الأدب على الأدب، في محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور: 133.

(2) د. على جعفر العلاق، النص والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط. 1، 1997م: 132.

(*) يمثل التناص «بمجموع النصوص التي يناس منها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر متعلق بالإيجاء)، أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد)». [ناتالي بيتي غروس، مدخل إلى التناص: 10].

(3) عفاوري، الرواية والتاريخ...: 50.

ظاهر، لكنها تتعالتق معه، إن النص المتناص يكون موجودا، إلا أنه غير ظاهر، وغير معلن، ولأن الإيحاء يقوم على الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره، حيث أن هذه العلاقة نفسها تبقي الفكرة... يفترض الإيحاء في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرح له بذلك لما يعتمد على لعبة عبارات...⁽¹⁾، وهذا ما نجده في قول الشاعر:

«يا أهل بفرس زل بي قديمي إلى ما ليس لي علم.. فهل زل الخيال إلى خوارقه وأبصر كوكب التقوى على جبل من الأنام. إن سالك نبت شرارة وجده فرأى وألقى ما رأى في الريح كي يتكاثر الهذيان من قلق نخبته الغيوب، مزاجه الطوفان،... ولا أمان سوى القصيدة قوسها الدنيا. كأنك تشبه الشعراء فأطلق في مشيتها الجوارح، ربما نقشت من الأحلام أعذبها على حجر اليقين»⁽²⁾.

ففي النص إيحاء شفيف، لا يدركه القارئ بسهولة، ذلك أن كل نوال النص السابق غير موجودة، فقد أراحها النص اللاحق، وأبقى على مدلولها مستترا خلف مقصديته؛ التي توظف رؤية موسى عليه السلام، الدال عليها قوله تعالى:

(1) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 39.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 71.

(*) عملية الإحلال والإزاحة إحدى العمليات التي بواسطتها يقضي نص ما نصا آخر، ليجل عملية «وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ من لحظات خلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله» (صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي...: 81)، فتعايد النصوص، وتتداخل، ويقضي بعضها على بعض، كليا -عمل المستوى الشكلي- أو جزئيا، «لأن النص "الحال" قد ينتج في إبعاد النص "الزاح"، أو نفيه من الساحة، لكن لا يتسكن أبدا من الإجهاز عليه، أو من إزالة بصماته عليه»، [نفسه: 81].

﴿وَلَسَّاجَةً مُّؤْمِنٍ لِّيَقِينَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَنِي وَلَٰكِن أَنظُرَ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَنِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ تَحًا وَخَرَّ مُؤْمِنٌ صَوَقًا فَلَمَّا آفَقَ قَالَ سُبْحَنَكَ بُتْ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴿٨٣﴾﴾⁽¹⁾.

فالنص الشعري يهيمن عليه النزعة الصوفية، التي تبلغ ذروتها في "هل زل الخيال إلى خوارقه وأبصر كوكب التقوى على جبل من الأنام"، إذ يستبطن حكاية طلب الرؤية لله منه، وما ترتب عليها من نعل خارق، وهو إذا يستبطن ذلك لا يوحى به مباشرة، وإنما يوحى بخلافه، فتبدو الرؤية هنا إبطارا ناتجا عن الخيال، لاعن ذات بشرية/ موسى، ويكون هذا الإبصار موجها إلى كوكب التقوى الذي يرمز إلى الذات الإلهية العليا/ الله، على جبل آنامه هو، الذي حال دون رؤيته الحق، وكأن البشرية صنو للأنام أو الخطأ فالطبيعة لا ترقى إلى النورية حتى تتخلص من الصلصالية، فثمة ذات عليا تتمظهر في النص المتناص/ "الله/ كوكب موصوف بالتقوى" (=مقدس)، وبالمقابل ذات دنيا/ بشرية/ جبل موصوف بالأنام" (=مدنس)، وفي كلا النصين يهيمن البحث عن العالم المقدس، والرغبة في التخلص من العالم المندنس.

وكما تحكي التفاسير⁽²⁾ أن موسى بد أن بلغ ميقاته/ "الموعد المضروب" لرؤية الله، والحديث معه، ذهب إلى المكان المحدد، فسمع الله يتكلم من كل الجهات، دون أن يراه، أو يجد مكانا يميزه فيه، فطلب منه موسى أن يتجلى كي يراه، فقال لن تستطيع رؤيتي فانظر إلى الجبل، وهو أقوى منك، فإن استقر فستراني، فاندك الجبل فغشي على موسى.

إن هذه النتيجة التي ترتبت على ذلك؛ تدل على أن الفعل خارق، وخارج عن المؤلف، وهو ما لم يهمله النص الشعري، لقد أسند الفعل الذي يتضمنه إلى الخيال في

(1) الأعراف، آية: 143.

(2) ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج: 3: 468-473.

درجته الثانية، وليس في درجته الأولى، بل إذا زل إلى أعلى حالاته/ خوارقه، وهو إذ يسند هذا الفعل إلى الخيال لا يسنده جزافاً، إلا بعد الإقرار بفقدان موضوع الجهة/ القدرة، فإن قدميه قد أخذناه إلى ما ليس له علم، فقدد المعرفة التي تعد أساساً مركزياً ينبغي وجوده في أي ذات؛ حتى تتمكن من إنجاز برنامج معطى، فكل شيء هنا ناتج عن زلة قدم إلى جهة غير معلومة، فهو "سالك نهبت شرارة وجد، رأى فالتقى ما رأى في الريح؛ لكي يزداد الهذيان"، وهذه الحالات والرؤى الصوفية/ الشعرية ترتقي لما ترتقي إليه عادة مواجيد المتصوفة، وأحوالهم، وغمائياتهم في الحالات، والرؤى، والرياضات الروحية؛ التي يبارسونها بغية التطهر من الجسد...

وإذا كان هذا الملفوظ يعالج قضية صوفية، فهناك إيماءات تعالج تجربة إنسانية تتعلق بقضية المجتمع/ الوطن/ الإنسان، وضياعه بين الآلات للمعاصرة؛ مثل نول الشاعر:

«كلما مسنا الضر كنا نقطب أبصارنا،

فترى النفط من جرحنا يتدفق،

ثم يباعد أسفارنا...»⁽¹⁾

فعلى الرغم من إحالة النص إلى نصين قرآنيين في السطر الأول من النص "كلما مسنا الضر" إلى "قصة أيوب" ٣٨، والآية القائلة:

﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾⁽²⁾

و"كنا نقطب أبصارنا" إلى قوله تعالى:

﴿وَنَقَلْنَا آيَاتَهُمْ وَأَكْثَرَهُمْ كَمَا لَوْ يُدْمِنُوا بِهِ أُولَٰئِكَ سَئَرُوا وَعَدُوهُمْ فِي سَكَنِهِمْ﴾⁽¹⁾

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 39.

(2) الأنبياء، آية: 83.



فإنه يبنى على هذه الملفوظات وما تحيل إليه من ضياع، ومرضى، وفقر، وحيرة، ما يأتي بعدها في السطر التالي من دوال، توحى بقصة انفجار السد، وانهار حضارة سبأ، وفق شكل مغاير لسياقتها التاريخي تماماً، إنه مجرد الحدث من تاريخته ليوظفه في سياق معاصر، فيحول السد من قيمته الأولى كوسيلة من وسائل الري، تشتغل في ماهيتها على خدمة المجتمع بدرجة أساس؛ إلى قيمة مادية طاغية على المجتمع، تتحول من (نفعيتها)، وتستغل استغلالاً يحولها من نعمة إلى نقمة توازي تحول السد من نعمة إلى نقمة أيضاً، بعد أن شنت العباد ومزق البلاد.

فالإنسان في النص الشعري يوازي السد، في النص القرآني، والنفط يوازي سبيل العمر، الذي طمر كل شيء، فمزق أشلاء الوطن، إن الجرح ثقب في جسد الإنسان/ السد يتدفق منه النفط، فيؤدي بتدفقه إلى المباحدة بين الأسفار (=الضياع). إنه بهذا التماهي الذي يحدته بين الإنسان والسد، ويحول كل منها إلى الآخر؛ بشي بقسوة الضياع والتشتت وقسوة الفعل الدال عليه قوله تعالى:

﴿فَقَالُوا رَبَّنَا بَعْدَ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَجَعَلْنَاهُمْ أَعْدِيَّةَ وَمَرْفَقَهُمْ كُلَّ مَرْفَقٍ﴾⁽²⁾

الذي يبارسه النفط بوصفه الحاكم الأول في هذا العصر، على الكائن البشري، فيحول من سد "مانع/ حاجز" إلى كائن جريح، منهيار، وبذلك يفقد المجتمع الإنسان/ الكائن البشري؛ حين لا تجدي هذه السلطة المادية شيئاً، ومن هنا يستجلى (لا

(1) الأنعام، آية: 110.

(2) سبأ، آية: 19.



جدوى هذه النعمة)، وغلواتها الجسدي، بتدفقها من جراح الشعب الذي يخنزله ضمير الجمع في دال "جرحنا".

فكلما مس القوم الضر - وهو المرض والفقر - يبحثون عن ملاذ ما، فيرون هذا النفط على غزارته لا يجدي، وإنما يعمل على فصله القوم عن وطنهم، ومن ثم يفقدون موضوع القيمة، علاوة على فقرهم ومرضهم، وليس هذا الفقر والمرض في درجته المألوفة هنا، إنه مرتبط بأبواب وقصته التي تشي بظفاعة الفقر، والمرض، والابتلاء وقسوته، وعلى مدى الصبر الذي مارسه أيضاً، وهذا يعمق مدى وحشية الفعل الحضاري الذي يمارسه النفط/ بوصفه رمزا للعالم المادي الذي لا يرحم، فأصبح الإنسان/ السد الذي يقع عليه هذا الفعل «دال الشعب المضطهد والمقموع، ودال الإنسان المفرغ من الروح، والمسحوق الوجود، ودال الفقير أمام رأس المال، ودال الطفل، ودال المرأة في واقع تنغول فيه الغريزة، والآلة، والإيديولوجيا، ورأس المال»⁽¹⁾. فتحول بين المرء وبين وطنه، وتفقد القيم التي يبحث عنها.

ومما يوحي ضمناً بقصة سبأ وانهيار حضارتها قول الشاعر:

«...أصعد كي ترى هذا المسمى الوقت ملقى في العراء، ترى امتداد الأرض مرآة محطمة، وحزنك والمدى خطان مؤتلغان....»⁽²⁾.

إن النص الشعري يستدعي إلى الذاكرة ما بعد انفجار السد، وتحطم الأرض، ويشبهها بعد التحطم بمرآة محطمة؛ ليوحي بمدى قوة الفعل الذي وقع عليها فأحالتها إلى هذه الحالة، إن الشاعر لا يذكر من دوال الآيات القرآنية شيئاً يدل عليها، ولكن

(1) صالح زياد، أمتعة الشعر السعودي: عشرة مثالا، مجلة "عبر"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع: 4، يوليو:

2008م: 243.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 57.

المتلقي يدرك ذلك من خلال السياق الذي ورد فيه هذا النص المعنون بـ "مواقبت لأحزان سبأ" ..

والملاحظ أن تيمة السد، وحضارة سبأ، وتحطيمها، طاغية ومهيمنة على معظم نصوص الديوان، ولعل سر شغف الشاعر بها - على ما يبدو - تقاربها مع الواقع دلاليًا، ودلالاتها على تمزق الأرض وتشرد أهلها، ومن ثم فإنها تدل على انهيار حضارة كانت من أبهى الحضارات الإنسانية، وبانفجارها انتهى كل شيء وبقي ذكرى فقط.

وبذلك فإن المتن يفتح على النص القرآني ليكتسب قوة ومصادقية نابعة من قوة ومصادقية النص القرآني من جهة، ويرتفع بقضايا المطروحة إلى مصاف القضايا القرآنية من جهة ثانية؛ فتكتسب قدسيته من سبأ إذا كانت هذه القضايا ذات هم عام، وبعد قومي واجتماعي، ولها صلة بالواقع المعيش.



الفصل الثالث

التناص مع الشعر العربي القديم

ويعد التناص مع الشعر العربي القديم أحد الآليات التي توسلها الشاعر العربي المعاصر لتخصيب نصه، ذلك أن الشعر العربي القديم أحد أدوات الإبداع الإنساني المدرجة في إطار التراث الأدبي، الذي ارتبط به الشاعر ارتباطاً فنياً وثيقاً، ومباشراً؛ لاحتوائه على تجارب فنية عديدة، خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التشكيل، والتحول، والتطور⁽¹⁾، وعبرت عن هموم حقبة زمنية بكل مآسيها وتحولاتها الفكرية والحضارية، فتوغلت في أعماق ووجدان وذاكرة المتلقي لمواقفها الإنسانية هذه.

وحينما عاد الشاعر إلى هذه النيات التراثية لم يعد إليها بهدف الاستعاضة عن الحاضر بالماضي... وإنما بهدف تحويل الجوانب التراثية المتألفة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر، وأن يجذر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود⁽²⁾، فأخذ من هذا التراث الشعري ما يتواءم مع الحالة الشعرية، ومع ما يعتل في نفسه، وواقعه من قضايا، وهموم يناقشها، ويعالجها، ولم يكن أخذه هذا سكونياً جامداً - في معظمه - بل أخذ يحاوره، وينفي بعض مضامينه، ويخلخل بعضها، سيما تلك التي مثلت حجر عثرة أمام التجديد الشعري، وتطور الإبداع، الذي يمثل هاجساً يظل الشاعر مسكوناً به، بغية الإنجاز بالجديد، وعدم اجترار الأفكار بعلائها، وأشكالها، ومعانيها النمطية، ومن ثم فهو لا يتناص مع التراث تناصاً عابراً، كما أنه لا ينفصل عنه انفصلاً قاطعاً إذ «لا يُمكنه قطعاً، فهم ماضيه كما ينبغي إلا من خلال ضوء

(1) المفتاح، استلهام التراث...: 139.

(2) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 28.

ما ينتجه عصره الحاضر، وما يبدعه في لحفاته الراهنة كما أن العكس صحيح تماماً، أي فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم إلا إذا كان مستضيئاً بنظائر الحاضر وتداوائه⁽¹⁾. فيكون كل منهما مكنسها روح الآخر، فيغدو التراث متديناً في روح العصر، غير غريب عنه، ومتديناً في جاليانه، والحاضر -تماماً- آخذاً من هذا التراث ما يجدي، بحيث يتعاشيان دون قطيعة إنسانية، أو تغريب ما، ومن ثم فقد وجد الشاعر في تجارب الماضي مؤشراً على تجربة عصرنا، فاستحضرها، وأنطقها، وأخذها حجة يدين بها العصر، وناقضاته⁽²⁾.

والعواضي في متنه الشعري قد انفتح على الشعر العربي القديم، انفتاحاً فيه مساواة، ورفض، وتجاوز، بوصف هذا الأخير «حركة نفي للموجود الراهن بحثاً عن موجود آخر»⁽³⁾. إنه يرتبط في انفتاحه على آفاق النص الشعري العربي القديم بهاجس التجاوز، ورغبة الخروج عن الأنماط المستهلكة، التي تعد انشداداً غير مبرر إلى الماضي، بشكل صامت، ويعمد إلى نفي حالة القداسة عن أشكال شتى تعتبر نافذة للمعنى، ولم تعد صالحة في العصر، وبقوم بطرح ما هو ضدها، ومن تلك القضايا قضية الأطلال

(1) د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار النشر وفق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1.

2003م 35

(2) يتقرر: د. سامح الرواشدة، قضايا الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل فضل المركز القومي للنشر، الأردن، د ط، دت: 75.

(3) أدونيس، الشعرية العربية: 74. ويعمل مصطلح التجاوز في ماهيته معنى التحول والاستشراق من جهة، ومعنى التناقض، والتفوق من جهة أخرى.

والبكاء عليها"، ويأتي تناسل متن العواضي مع الشعر العربي القديم عن طريق "الاتباس" و"الإحالة" و"الإيجاء".

أ. التناسل الاقتباسي:

و يأتي اقتباس العواضي من الشعر العربي القديم مبنياً على تيمات يستمدّها من البنى المتفصلة فيه. ومن الواقع أيضاً، ويعمل على نفي حالة القداسة عنها من جهة، ويسخر منها وبها من جهة أخرى؛ بغية تجاوزها وتجاوز الواقع المحيط، ويمالج فيها قضايا مصيرية يتغيا منها فتح آفاق المثالي ليتبه لها فينجاوزها ويأتي ببدائل تقترحها النصوص كما في قوله:

«زهرة الأقحوان التي تعشق الريح والروح ليس لها مستقر تعود إلى شاطئ الروح تغرس بعض صفائرها وتنام؛ فوقفها الكائنات الخزيلة ثم نغني لها لحظة وتغيب فبسكر الحزن بين حواجبها وتردد في سجن لونه قرمزي شملت الزمان الملون بالخيال والليل والليل كيف اغني؟؟ وذاكري من حجر»⁽¹⁾.

فالشاعر يستحضر صدر بيت الخنبي:

الخيال والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والفرطاس والقلم⁽²⁾

ومن ثم يقوم بتحويل معناه تحويلاً ساعراً، بعيداً عن سأم الذات المتلفظة من الليل، والخيال، والبيد؛ لأنها توضح «بعد الخنبي الذي تحترقه فئات مخادعة بحجة

(*) ثمة تورية على اقتدمات الظلية منذ القدم، وليس هذا محال تناولها، أو رصدها، ومن ثم ينبغي الإشارة - هنا - إلى أن طرح الشاعر يختلف تماماً عن تلك الطروحات إلى حد بعيد.

(1) مجموعة: "إن بي رغبة للبكاء" 19.

(2) د. يحيى شامي، شرح ديوان الخنبي، دار الشعر العربي، بيروت، ط 1، 1994م 329.

الحفاظ على التراث فعلاً لقتل إمكانات بناء عالم متجدد... [و] يوحى السام بأن الخطاب التاريخي ليس إلا وسيلة للموت⁽¹⁾، والعقم الفكري، والحضاري، إنه بحثٌ عن الخروج من رحم "القبيلة"، بوصفها إحدى ركائز الرجعية التي تكبل زهرة الأتقوان/ (الوطن/ الإنسان)/ التي تمسك الشمس/ (الحرية)/، فتنة دوال تزدهم في الملفوظ ونشي بالعقم الفكري/ الحضاري؛ نتيجةً لممارسة الكائنات الهزيلة/ السلطة، فتنة:

كائنات هزيلة ← سلطة/ معيق.

شجن لونه قرمزي ← حزن.

زمان ملون بالخيال.. ← انقطاع الحركة/ موت.

ذاكرة من حجر ← عقم الذاكرة/ موت التفكير.

فالاستلاب هو المهيمن على البنية العميقة والسطحية هنا، إن هذا الحقل الدلالي يجذر انقطاع الحركة عن كل شيء، «فالكائنات الهزيلة تفرض خيارها بإتقانها خديعة الفناء اللحظوي الذي يحول العالم إلى بؤرة للحزن، والسكون، حتى الذاكرة تحول من مولد لابنتكار العالم إلى حجر محض⁽²⁾، ومن ثم فإن النص الحاضر يعمد إلى قلب سياق هذا الشطر، واستبداله بسياق مغاير تماماً، إن سياقه الأصلي سياق مدح، إذ إنه ورد مندرجاً في قصيدة قالها المتنبي «في مدح سيف الدولة، وفيها يفخر بنفسه، ويرد كيد

(1) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن، مقارنة لخطاب المكابدة في (إن بي رغبة للكاء)، مجلة مدارات، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، ج: (4)، آبار: 1998م: 1.

(2) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن: 3، 4.

الحساد من الشعراء الذين أفسدوا ما بينه وبين المدوح⁽¹⁾، وفي النص المعاصر جاءت في سياق مغاير تماماً، إنه سياق هجاء لك "الكائنات الهزيلة"/ السلطة، بوصفها معيقاً لـ "زهرة الأتقوان"/ الوطن، عن الاتصال بموضوع القيمة/ الحركة والخصب، وهو بذلك يهدف إلى جعل الزهرة/ «العالم بمثابة كينونة تخرج على حدود السكون، إذ لا خيار فحقيقة البقاء الحي لا تثبت إلا بالتجدد⁽²⁾، وإذا انتفى التجدد وتم الانفصال عنه فإنه بالضرورة ينتفي الاتصال بالتجاوز، وتتعلق الرؤى، وتنعدم الحركة.

وتستمر السخرية في الملفوظ الذي يلي هذا الملفوظ، حينما يعلن عن اقتباس آخر للجملة/ المفتاح، المتعلقة بمعلقة امرئ القيس "قنا نيك":

«الصباح الجميل المبكر نخبى في القفار بخات القبائل تلك التي لا يجر كها غير بوصلة النار والغزوات البليدة في وطن، توأم هو والروح لا يعرف الآن كم آخرتنا "قنا نيك" معلنة لا سفر⁽³⁾».

فهو يضعنا أمام قول الشاعر:

قنا نيك من ذكرى حبيب ومثزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل⁽⁴⁾
فإذا كانت «طبيعة الناص تفرض انتقال بعض الألفاظ من النص الغائب/ (المهاجر) إلى النص الحاضر⁽¹⁾، فقد انتقلت "قنا نيك" من المعلقة إلى هذا

(1) د. يحيى شامي، شرح ديوان المتنبي: 328.

(2) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن: 3.

(3) مجموعة "إن بي رغبة للكاء": 11.

(4) امرؤ القيس، ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 2، 2004م: 21.

الملفوظ، إلا أنها لم تنتقل انتقالاً جذرياً، بدلالاتها الخاصة بها فقط، بل إن دلالتها تنتفي هنا، ويتم تحويلها، «إذ ليس هناك نص يقوم بتحويل نص سابق دون أن يارس عليه - بشكل أو بآخر - نوعاً من التغيير الذي يمس جانبه الدلالي، ولذلك يطلق [جنيبت] مصطلح التحول الدلالي Transformation semantique على كل تغيير يمس قيمة النص السابق»⁽²⁾، فإن تبعية النص المتناص «جاءت نتيجة للغيباب والعمدية»⁽³⁾ / "غيباب الأحبة، وضباب الديار"، إنها ناتجة عن استلاب مواضيع قيمة شتى، انفصلت عنها الذات، بالفعل، وبالقوة، وفي النص الحاضر ثمة رفض لهذا البكاء، وسخرية منه، لأن الشاعر «يستدعي مثل هذه الأجواء الطللية القديمة لتصوير واقع التخلف، والنهكم من الذين يكتفون من الأصالة والتراث بمظاهر شكلية باهتة، أو بالتباكي الطللي السلبي، دون أن تكون دعوة حقيقية لقيم التراث، [بغية الامتلاء بها، وتمثلها، ومن ثم تجاوزها بوعي]، من خلال إصرار فاعلي، وتخلُّ واع لقيمته، مع إدراك كافٍ لروح العصر، ومعطيات الواقع الحضاري المتجدد، والمتطور»⁽⁴⁾، إن "قفانك" في النص المعاصر تعد مصدر تأخر، واستلاب، من حيث إنها تصر على الإنامة، وعدم الرحيل:

"لا يعرف الآن كم أخرتنا "قفانك" معلنة لا سفر".

إن الشاعر يقتبسها كما هي، ويدمجها في نصه، ويجعل فعلها/ (التأخير)، موازياً لفعل القبائل، التي يخافها الصباح/ الحرية/ الانتعاق، ولا يحركها غير بوصلة الشار والغزوات البليدة، بل إن الفعل الذي تمارسه القبيلة بعد امتداد حضاريا/ (منكفنا على الموت وعدم الحركة)/، للفعل الذي تمارسه هذه الجملة من إعاقه عن الانتقال من البكاء، وندب الحظ، والحنين إلى الماضي، إلى أفعال حضارية معاصرة، فالبكاء بعد فعلا غير حضاري، وممارسته تمثل خروجاً من الراهن، وانكفاء عن الواقع، وهرباً منه، ونفياً واستلاباً وتقوفاً، بل إنها موت وعدم فعل.

إن الشاعر برغم كل ذلك لا يسخر من هذه الجملة ومن البكاء الذي تكتنزه لذاتها، وإنما يسخر من امتداد الفعل إلى زمن لم يعد البكاء فيه مجدياً، بل إنه بعيد إنتاجها وفق رؤياه من الحاضر، ومما يدور فيه، ومن ثم يسخر من فعل القبائل، كالشار، والغزوات - التي يعمن في السخرية منها، فيصفها بـ "البليدة" -، التي تتم في وطن غير ممتلك للمعرفة: (لا يعرف الآن كم أخرتنا...)، والقبائل جزء من هذا الوطن الفائد لأهم عنصر من مواضيع الجهة، ومن ثم فإنها تعكس نظرة الشاعر الحديث بشكل عام، والعواضي بشكل خاص إلى الماضي، إنها «نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية، تتمثل حيوية الماضي، وتجعل منها دماً يتلألأ في ثنايا النص، ويثري تكويناته ولغته»⁽¹⁾، ومن ثم يكشف زيف الممارسات المعاصرة التي لا تعي هذا التراث، ولا تتمثله تمثلاً خلاقاً، ولا تخرج منه خروجاً مسؤولاً، بغية تجاوز ما ينبغي تجاوزه منه، وتكشف من جهة أخرى عجز العقل العربي عن إنتاج شيء مسؤول غير البكاء.

ويمتد هاجس التجاوز إلى قوله:

"متفاعلين متفاعلين في غيمة الأسفار خمس فوائد، لا حلم إلا ما يخط على زجاج الروح معنى للتأمل في مرايا الكائنات ولا زمان سوى المكان فكف عن دورائك العبشي

(1) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: 35.

5- غيمة الأحلام..

إن هذه الفوائد التي يستبدلها؛ تنفي من جهة فوائد السفر القارة في المتناس، وبين عدم جدواها من جهة أخرى، فديب النمل، وجناح النحل، لا يجدي مسافرا، وكذلك شذى الأزهار، وربما تجدي منها السنبلة فقط، إنه سفر معطل، فالذات لم تجد وجهه للسفر، وهو ما يتجلى من أمره لنفسه بالكف عن الدوران العبي، إن البلد الذي يجبه غير موجود، فهي أسفار بلا فائدة، ما يشي بعيشة التنقل، ولذلك يقرن بعض الفوائد الجديدة بتفصيلين/ (متفاعلين متفاعلين، أو فاعلين متفاعلين)، إن التفاعيل مجردة لا معنى لها، إنها فارغة من معنى، إذ إنها لا تكتسب معنى إلا حينما تصبح جزءا من بيت، أو قصيدة، ومن ثم فلا جدوى منها تماما كعدم جدوى سفر هذا، فالنص بذلك يحطم رتبة الصورة المألوفة عن الأسفار، والتمفصلة في المتناس، ويشحنها -من خلال علاقة التناص التي يقيمها معه- بطاقة تعبيرية، ودلالية هائلة⁽¹⁾، تمكس الماضي المكتنز لنوائد الأسفار، وتؤثر الحاضر الفاقد لتلك الفوائد، والمليء بالفوضى، وتنفي صناعة مستقبل مغاير، في سياق متناغم يرمي إلى استعادة مواضيع القيمة/ فوائد الأسفار، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، وإنما يؤكد حينها يجعل الفوائد التي تهطل ساعة البحث عن وطن يختبئ في الأشواق؛ غيمة أحلام، إنه بحث عن كائن محسوس/ وطن، في كائن عرود/ الشوق، مما يشي بعيشة البحث، ولا جدوى الحصول على المبتغى، وهو ما يصل إليه في آخر الملفوظ: (سترى المدى قفراً)، و (فوضى الوقت أبتها القبائل والدخان)..⁽²⁾

ويمتد هذا العبث وحتمة عدم جدوى الأشياء؛ إلى الملفوظ التالي له:

«وقف الفتى في أول الأسفار مندهشاً يتمنم: ما أظن أبهم هذا الأفق إلا من رفات قبائل غابت لكي تتمسرح الطرقات ثم تعود. ما جدوى الشجون. وما أظن أبهم هذي الأرض إلا من حطام قبائل النخل العجوز. إلى الأمام. لنودع الفوضى

(1) ينظر: أحسن مزبور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م: 36.

كبي يترتب الحلم البطيء موشحاً لا الروح مل، ولا الخني من العوالم دل أسفاري على بلد أحب، يدبر في فلك القصيدة خطوتين إلى الأمام فوائد الأسفار خمس في مرابها الكائنات: ديب نمل فاعلين متفاعلين، وجناح نحل فاعلين متفاعلين، وشذى لأزهار، وسنبلة تجود، وغيمة الأحلام تهطل كلما فتشت في الأشواق عن بلد يجبك يا فتى.. متفاعلين متفاعلين.. سترى المدى قفراً وفوضى الوقت أبتها القبائل والدخان»⁽¹⁾.

فهو يقتبس قول الإمام الشافعي:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا وسافر ففى الأسفار خمس فوائد
تفرج همم، واكتساب معيشة وعلم وآداب وصحبة ماجد⁽²⁾
وهو إذ يقتبس من دواله يعمل على تحويلات شتى فيها، ويدمجها موزعة في نصه، فقي:

النص السابق: ← "سافر ففى الأسفار خمس فوائد.."

النص اللاحق: ← "في غيمة الأسفار خمس فوائد.."

يعمل النص اللاحق على إحلال غيمة، وجعلها تقوم بالفعل الذي قامت به الأسفار في النص السابق، ومن ثم يزيح الفوائد التي فيه، ويبدلها بخمس فوائد أخرى:

1- ديب نمل.

2- جناح نحل.

3- شذى لأزهار.

4- سنبلة تجود.

(1) مجموعة "طاقات الدهشة": 37.

(2) الشافعي، ديوانه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م: 49.

5- غيمة الأحلام..

إن هذه الفوائد التي يستبدلها؛ تنفي من جهة فوائد السفر القارة في المتناس، وتبين عدم جدواها من جهة أخرى، فدبيب النمل، وجناح النحل، لا يجدي مسافرا، وكذلك شذى الأزهار، وربما تجدي منها السبلة فقط، إنه سفر معطل، فالذات لم تجد وجهه للسفر، وهو ما يتجلى من أمره لنفسه بالكف عن الدوران العبي، إن البلد الذي يحبه غير موجود، فهي أسفار بلا فائدة، ما يشي بعشبة التنقل، ولذلك يقرن بعض الفوائد الجديدة بتفعلتين/ (متفاعلين متفاعلين، أو فاعلين متفاعلين)، إن التفاعيل مجردة لا معنى لها، إنها فارغة من معنى، إذ إنها لا تكتسب معنى إلا حينما تصبح جزءا من بيت، أو قصيدة، ومن ثم فلا جدوى منها تماما كعدم جدوى السفر هذا، فالنص بذلك يحطم رتبة الصورة المألوفة عن الأسفار، والتمفصلة في المتناس، ويشحنها -من خلال علاقة التناص التي يقيمها معه- بطاقة تعبيرية، ودلالية هائلة⁽¹⁾، تعكس الماضي المكتنز لفوائد الأسفار، وتؤثر الحاضر الفائد لتلك الفوائد، والمليء بالفوضى، وتنغيب صناعة مستقبل مغاير، في سياق متناغم يرمي إلى استعادة مواضيع القيمة/ فوائد الأسفار، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، وإنما يؤكد حينها يجعل الفوائد التي تهطل ساعة البحث عن وطن يختبئ في الأشواق؛ غيمة أحلام، إنه بحث عن كائن محسوس/ وطن، في كائن مجرد/ الشوق، مما يشي بعشبة البحث، ولا جدوى الحصول على المبتغى، وهو ما يصل إليه في آخر الملفوظ: (سترى المدى قفرا)، و(فوضى الوقت أبتها القبائل والدخان)..⁽²⁾

ويمتد هذا العيب وحتمية عدم جدوى الأشياء؛ إلى الملفوظ التالي له:

«وقف الفتى في أول الأسفار مندهشا يتمتم: ما أظن أديم هذا الأفق إلا من رفات قبائل غابت لكي تتمسرح الطرقات ثم تعود. ما جدوى الشجون. وما أظن أديم هذي الأرض إلا من حطام قبائل النخل المعجوز. إلى الأمام. لتودع الفوضى

(1) ينظر: أحسن مزود، مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرأية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م: 36.



كي يترتب الحلم البطيء موشحا لا الروح مل، ولا الخفي من العوالم دل أسفاري على بلد أحب، يدور في فلك القصيدة خطوتين إلى الأمام فوائد الأسفار خمس في مرابا الكائنات: ديب نمل فاعلن متفاعلن، وجناح نحل فاعلن متفاعلن، وشذى لأزهار، وسنبلة تجود، وغيمة الأحلام تهطل كلما فتشت في الأشواق عن بلد يحبك يا فتى.. متفاعلن متفاعلن.. ستري المدى قفرا وفوضى الوقت أبتها القبائل والدخان⁽¹⁾.

فهو يقتبس قول الإمام الشافعي:

تقرب عن الأوطان في طلب العلا وسافر ففى الأسفار خمس فوائد
تفرج همم، واكتساب معيشة وعلم وآداب وصحبة ماجد⁽²⁾
وهو إذ يقتبس من دواله يعمل على تحويلات شتى فيها، ويدمجها موزعة في نصه، ففى:

النص السابق: ← "سافر ففى الأسفار خمس فوائد..."

النص اللاحق: ← "في غيمة الأحلام خمس فوائد..."

يعمل النص اللاحق على إحلال غيمة، وجعلها تقوم بالفعل الذي قامت به الأسفار في النص السابق، ومن ثم يزيح الفوائد التي فيه، ويبدلها بخمس فوائد أخرى:

1- ديب نمل.

2- جناح نحل.

3- شذى لأزهار.

4- سنبلة تجود.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 37.

(2) الشافعي، ديوانه، اغنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م: 49.



لجبل بعدنا. ونقول من أسماننا الفوضى ونبكي كلما طارت إلى ما بعد أسوار الطفولة كل أسراب الحمام⁽¹⁾.

وبما أنه يمكن لنص واحد أن يكون له صلات ذات دلالة بمجموعة لانهائية من النصوص الأخرى...⁽²⁾؛ فإن هذا الملفوظ يستدعي نصين معا، الأول نص الشافعي الأنف الذكر، والثاني قول المعري:

خفف السوط، ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد⁽³⁾
ففي بداية الملفوظ ثمة إقرار بأن الفنى قد انخرط في السفر، وفي أول الأسفار وقف مندهشا بتمتم: بأن أديم هذي الأرض من رفات قبائل، إنه -ها- يعزز الضياع، وعدم الجدوى من الأسفار التي يحملها الملفوظ الماضي، وكذلك التشاؤم من السفر، وهو إذ يحيل إلى الملفوظ الماضي وأسفار الشافعي، يحيل إلى مراثاة المعري، التي بضمناها «أفكاره وآراءه»، وفلسفته المشائمة، ونظراته إلى الحياة، والموت⁽⁴⁾، عن عكس النص المعاصر الذي يحمل رقضا للسفر، بوصفه انتقالا من مكان مجهول إلى آخر مجهول أيضا، لا يمتلك قيمة حب الفنى، فسيب الرقص واضح إذن.

وهو إذ يحول الرؤية التي بضمناها قول المعري يعمل على إبدال الأرض بالأفق، وإبدال الأجساد بالقبائل التي "غابت لكي تتمسح الطرقات" وتعود، ومن ثم يعلن عن عدم جدوى الشجون، ظنا أن أديم الأرض من حطام قبائل النخل المعجوز، إنه

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 38.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية...: 34.

(3) أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1957م: 7.

(4) د. يحيى شامي، أبو العلاء المعري من "سقط الزند" إلى "اللزوميات"، سلسلة أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 2002م: 36.

حينما يبذل دال الأجساد بالقبائل يبدلها بلفظة مليئة بالسخرية من الفوضى، على اعتبار أن القبائل مصدر للفوضى، بوصفها كائنات لا تقبل بالنظام، وترفض العمل المرتب، ومن ثم فإن الشاعر يرى بأن كل شيء غير مجد، مادام جزءا من القبائل، إنه يرفض السفر في أرض/ قبائل، ويمعن في سخريته من القبائل حينما يصف حطامها بحطام قبائل النخل المعجوز، إنه يعمق لا جدوى السفر، ورفضه، ولكن الذات المنلفظة تقرر مكرهه في آخر هذا الملفوظ بالماضي على مضض: "إلى الأمام لنودع الفوضى..."، إنه سفر لا لتحقيق الفوائد السابقة، بل لإبداع الفوضى لجبل قادم، والتصريح بأن من أسمائهم الفوضى، ومن ثم لتحقيق البكاء... إلخ.

ويظل هاجس التجاوز المعزز بالسخرية يسيطر على كثير من نصوصه الأخرى إذ نجده يقول من نص "إن جشت الحركات":

«لا التكعيب أوصلنا إلى ما بعد خيمتنا ولا الشر المشتت تحت أقدام المعلقة المعجوز يشد أزر القادمين بأي نصر سوف ندخل دار عيلة بالجواء، وأي وحي يقنع العبسي عنثرة الفنى الفضي. في آهاتنا تتقاطع الكلمات. لكن القصائد أكثر الطرقات إيلا ما إلى أطلالنا. فقفا لنبكي أكبر الأطلال في تاريخ امتنا العدالة والنظام»⁽¹⁾
فقيه اقتباس لقول عنثرة:

يا دار عيلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عيلة واسلمي⁽²⁾

فالنص اللاحق يقدم حالة ذات يانسة عن الخروج من رحم الجمود، وعدم جدوى الحداثة، تماما كعدم جدوى الأخذ من القديم:

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 45.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 201.

"فلا التكعيب أوصلنا إلى ما بعد خيمتنا.. ولا النثر المشتت تحت أقدام المعلقة العجوز"

فالتكعيب أحد حركات الحدادة في فن الرسم، وبالمقابل فإن النثر أحد أدوات التجديد الكتابي في الجسد الشعري، وهو إعلان عن عدم جدوى حركات الحدادة هذه، في الخروج إلى ما هو أبعد من "الخيمة" الدالة على الصحراء بما ترمز إليه من تيه، وقساوة، وحرمان⁽¹⁾، وعلى بدائية الحياة، وصعوبتها، وعلى التنقل من مكان إلى آخر، بحثا عن الماء والمرعى، ومن ثم إقرار بـ "لامدنية" الحياة، فثمة رفض هذه القيم، وإقرار بفشل التجديد؛ الدال عليه الاستفهام الإنكاري الساخر في قوله:

"بأي نصر سوف تدخل دار عبلة بالجواء"

الذي يعيد كتابة قول عنتره:

"يا دار عبلة بالجواء..."

إنه تجديد لم يستطع أن يغير الواقع السياسي والاجتماعي إلى أفضل، أن يتجاوز صحراء السياسة وجذب الواقع، فأى نصر حققته القصائد عبر البكاء على العدالة والنظام؟

وكتيجة لذلك يعلن بأن أكثر الطرق إبلاسا إلى الأطلال هي القصائد، فالشعراء وقصائدهم سبب في الرجعية، إنه موقف من التجديد الشعري يرمته، يعلن في الملفوظ عن عدم تجاوز الشعراء القدامى، وعدم خروجهم من رحم السابقين، وهو ما يعلن عنه الشاعر في إحدى حواراته الصحفية إذ يرى: «بأن القصيدة العربية قد مرت بنحو خمسة أشكال: العمود، الموشح، التفعيلة، المدور، والنثر... [ويعتقد] أنه يؤس ثقافي أن تكون هذه الأشكال الخمسة هي الألوان الوحيدة لهذه الشعرية العربية على

(1) أحسن مزدور، مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية: 35.

مدى 16 قرنا، وهذا البؤس يدل على حاجتنا إلى التجديد...⁽²⁾، ولذلك فالملفوظ الشعري لا يكتفي بالسخرية من الواقع الأدبي المنهك في شكليات غير فاعلة فقط، بل إنه يقرنه بالواقع السياسي بغية تحريكه، وتعديله، فلا تطور سياسي إن لم تكن ثمة تطورات اجتماعية، فيرمز للمشهد السياسي بمنزلة العبي، البطل العاشق، الشاعر، القومي، برغم عبوديته، وهو إذ يرمز به يرى بأن ما يحدث لن يقنعه، إن هذا البطل التاريخي لن يقتنع بما يحدث في العصر الحديث، ومن ثم يعلن في اقتباس آخر لمطلع معلقه امرئ القيس؛ أن أكبر الأطلال في تاريخ الأمة هي العدالة والنظام، فثمة إقرار بأن هاتين القيمتين مجرد أطلال، وهو تعميق لوقف التقدم، فإن انعدام العدالة/ فوضى وظلم، وانعدام النظام فوضى أيضا، والفوضى ثبات، وعدم تجاوز، و"لا حركة"، وإن كانت فهي حركة عشوائية، والعشوائي متوقف عن إنتاج ما يفيد، ولذلك جاء رفضه للبكاء في الملفوظات السابقة ظاهرا بالنوة لأنه بكاء مجاني مع المراوحة في المكان المتهالك، وهنا جاءت دعوته ظاهرة للبكاء على العدالة والنظام لأنها غير فاعلين.

ب. التناص الإحالي:

ويعتمد التناص الإحالي إلى إعادة صياغة التناص، وتفكيك بناء التركيبية والدلالية، وتوزيعها في فضاء النص الحاضر، فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة، ويُبقي منها جزءا يسيرا/ دالا -مثلا- أو جملة فقط، غير أن هذا الجزء المتبقي يحيل على الكل/ النص السابق و/ أو سيانه ودلالاته، وبأي هذا النوع في شعر العواضي معتمدا على إزاحة الدول، أو استبدال المخاوف، أو كليهما معا، ومن نماذج الإحالات التي تعتمد على إزاحة الدوال والإبقاء على دلالاتها قول الشاعر:

(1) من حوار مع الشاعر "أحمد العواضي"، أجراه: أحمد الأغبري، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، السنة الرابعة، ع: (37)، يونيو (حزيران)، 2008م: 57.

«تسقط الشمس في أفق البحر في لحظة وتتن

وبطيء من الخلف ليلٌ قديم

ووقع خطي للشجن»⁽¹⁾

إن هذا الملفوظ يستدعي بشكل مزدوج ملفوظين شعريين، أولهما قول النابغة الذبياني:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أفاسيه بطيء الكواكب⁽²⁾
وليل امرئ القيس في قوله:

فيا لك من ليل كان نجومه بكل مغار القتل شدت ببذبل
كأن الثريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل⁽³⁾

وهو إذ يحيل إلى هذين الملفوظين؛ يُغَيِّبُ دواهما ويمحوها، ويبقي على دالِّ "بطيء" و"ليل"، من ملفوظ النابغة، وعلى دلالة ليل امرئ القيس فقط، في بطنه وقسوته، فإذا كان ليل النابغة طويلاً لا يزول؛ فإن ليل امرئ القيس في سياقه العام ليس ليلاً طبيعياً، إنه ليل شعري، تتخفى وراءه قصة مقتل أبيه، وغربته، وضيقه، وموته في

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 30.

(2) النابغة الذبياني، ديوانه، اعتنى به وشرحه حمدو طهاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2005م: 13.

(3) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح الفصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت: 74-79، وثمة اضطراب في البيتين الأخيرين من طبعة ديوان امرئ القيس المعتمد هنا لذا عاد الباحث إلى شرح الفصائد السبع...



النهاية، إنه ليل يختزل فيها يختزله قصة رغبة الشار، والانتقام، بغية استعادة القيمة المفقودة/ المُلْك، فهو بذلك لحظة تاريخية لم تعد فاعلة في الحاضر، ومن ثم فإنه يتفق مع دلالة ليل النابغة، فنجومه مشدودة إلى صم جندل وجبل بذبل فلا تتحرك فهو بذلك ليل ثابت طويل لا يزول، أما ليل النابغة فهو بطيء، وشتان بين البطء والشتات، أما ملفوظ العواضي فإنه يعلن عن غرق الشمس، وسقوطها في البحر، وإتيان هذا الليل من الخلف، فثمة حالة انقطاع للشمس، بما هي مصدر للحرية، والضوء، والضوء مصدر خروج من العتمة، بما هي عبودية، على عكس الشمس التي تمثل رمزاً للخروج من إसार العبودية ونقلت من أغلالها، فثمة لحظة غياب لهذه الحرية، فهو غياب/ سقوط في البحر الذي يحيل في إحدى دلالاته السلبية إلى الغربة، والضيق، إنه سقوط إلى أعماق هذه الغربة المظلمة، وإعلان عن انقطاع لحظة الضوء، وعن حالة عودة إلى الوراء، حيث إتيان ليل قاس، قادم من الخلف/ الذاكرة، ففي لفظة "الخلف" دلالة على أن الذات كانت في لحظة تقدم ساعة الاتصال بالشمس، وثمة رجعية/ عودة إلى الاتصال بالليل، ثمة انقطاع عن موضوع القيمة الإيجابي، واتصال بموضوع القيمة السلبي/ ليل. وثمة إحالة أخرى إلى بيت النابغة الذبياني السابق، في ملفوظ آخر للمواضي، يقول فيه:

«كليني أميمة للشعر.

إني فتى موغلٌ في شجون،

وروحى مشتتٌ في براري القصيدة.

والقلب ليس سوى سلة لحطام المعاني»⁽¹⁾

(1) مجموعة "فصائد قصيرة": 18.

فهو يحيل إلى بيت النابغة الذبياني:

كلبني لم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب⁽¹⁾
ويوظف منه دالّي: "أميمة" و "كلبني"، ويعمد إلى تسمية النص كلبا بـ
"أميمة"، ويقدم باستبدال الحوافز والدلالات في النص المتناص، فقد جاء طلب النابغة
من أميمة لكي تتركه لهم من صفاته النَّصَب، وليل من صفاته الطول، وعدم زوال
كواكبه، إنه يجترل حالة إنسانية ذاتية، خاصة بالنابغة، وفي ملفوظ العواضي فإن الهم
الشاغل "فني" صرّف، فهو يطلب من أميمة تركه لسبب آخر تماما، يطلب منها تركه
لـ "الشعر" فهو:

موغل في شجونه،
فنى روحه مشتتة في براري القصيدة،
قلبه ليس سوى سلة لحطام المعاني،

فالعواضي يتبدى هنا رافضا للحب، رافضا لما سوى الشعر، فروحه معلقة
بالقصيدة، وقلبه ليس للحب، إنه "ليس سوى سلة لحطام المعاني"، ومن ثم فإن في
بيت النابغة سباق هم، وحزن، وليل، وهنا سياق رفض للحب:

النابغة: ← دعيني ومهي.

العواضي: ← دعيني وشعري.

وقد تأتي الإحالة معتمدة على استبدال السباق المرجعي للنص السابق، إذ يعمد
النص الحاضر إلى استبدال سياق النص الغائب بسباق مغاير له كقول العواضي:

(1) النابغة الذبياني، ديوانه: 13.

«خبأت حزني في "سجنجلة". ويعضي في إناء الوقت...»⁽¹⁾

فهو يحيل إلى قول امرئ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل⁽²⁾
ففي حين كانت "السجنجل" مشبها بها ترائب الحبيبة، أو الحبيبة نفسها؛
أصبحت في النص اللاحق غيباً يخفى فيه الشاعر حزنه، وهو إذ يعمد إلى إبدال دلالتها
ينفي سياقها، فيتحول من سياق تشبيه/حب، إلى سياق حزن، من ثم يزيح دوال البيت
الأخرى، ويبقى على "سجنجل" بعد تحويرها إلى "سجنجلة".

وإذا كان قد أبدل السياق في هذه الإحالة من سياق حب وغزل ووصف لترائب
المحبوبة؛ فإنه في إحالات أخرى يبقى على السياق العام الدال على الحزن، ويضيف إليه
تربة الضياع وعدم الجدوى كما في قوله:

«ذهبت رياحك والبلاد تعظم معصمها أسي وتناوش الكلمات، تلقي كسرة من
خزرها وفؤادها للطير، ماذا أنت فاعلة وكل ثميمة ضاقت كأن الخوف والظلمات ما
صنعت يدك...»⁽³⁾

فهو يحيل إلى بيت أبي ذؤيب الهذلي النائل:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل ثميمة لا تنفم⁽⁴⁾

(1) مجموعة "مقامات الدهنة": 50.

(2) امرئ القيس، ديوانه: 40.

(3) مجموعة "مقامات الدهنة": 79.

(4) أبو ذؤيب الهذلي وساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،
ط2، 1995م: 3.

فأبو ذؤيب الهذلي يرثي أبناءه الخمسة، الذين أصيبوا كلهم في عام واحد، ومن ثم فإن سياقها مليء بالحزن، والموت، وهو ما يعبر عنه بفعل "أنشبت" الذي لا فرار من قوته عند حلول المنيّة، وملفوظ العواضي يقوم بتحويل هذا الجزء من البيت، لكن اشتغاله على الضياع، وفقدان قيم الاستقرار يحيل إلى هذا الحزن، وهو إذ ينفي هذا الجزء يبقى على شيء من دوال البيت التي تحيل إلى بقية الدوال الأخرى / "وكل نعيمة"، ومن ثم يزيح فعلها المنفي، ففي مصدرها / عدم النفع / "لا تنفع"، ويحل محله "ضاق"، والنعيمه هي ما يشبه الكتاب، أو الطلسم، يصنعه السحرة، والمشعرون بغية دفع ضرر ما، من الوقوع بكائن ما، إن هذه النعيمة لا تجدي في بيت الهذلي، ويعبر عنها بفعل "لا تنفع"، وثمة فرق بين الفعلين، ففعل لا "تنفع" فعل محسوم، إنه قطعي الدلالة، أما إذا "ضاق" الشيء ثمة أمل في اتساعه وزوال ضيقه، ومن ثم فإن مسأل الحسم فيه نسبية.

وعدم نفع النعيمة هذه يشي بعدم جدوى كل شيء، وبأن ثمة ضياعا يتعلق بالذات التي ذهبت رباحها، أي إن الضياع متعلق بالذات وهمومها، غير أن نعيمة الضياع تتجدد وتتنوع من ملفوظ إلى آخر، كما في ملفوظ يحيل إلى أحد نصوص امرئ القيس المليئة بالضياع المزدوج للذات والآخر / الأب، إذ يقول العواضي:

"يا أبي، إني مقيم ما أقام الشعر.. بابا غامضا.. ومدينة مسكونة بالجن والموتى وبالشجن الثمين وسلّة الرؤيا.." (1)

فإنه يحيل إلى نص امرئ القيس المليء بالغربة واليأس الذي يقول فيه:

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عيب

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 54.

أجارتنا أنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب
فإن تصلينا فالقراة بيننا وإن تصرينا فالغريب غريب
أجارتنا ما فات ليس يؤوب وما هوأت في الزمان قريب
وليس غريبا من نساء دياره ولكن من واري التراب غريب (2)

إن ملفوظ العواضي يحيل إلى قول امرئ القيس؛ وإلى سياقه معا، وإلى دلالة أيضا، فامرؤ القيس - كما قبل - قال هذا الملفوظ حين شعر بدنو الأجل، ورأى قبر امرأة في سفح جبل عيب الذي مات عنده (2)، إنه بذلك قول في لحظات موت، وفقدان الأمل في تحقيق مواضع القيمة التي تغرب لأجلها/ استرداد الملك والثار لأبيه، ومن ثم فإنه موت في المنفى، دون أنيس، أو قريب، لذا يهيم على ملفوظه دال "غريب"، إذ تتكرر في النص سبع مرات، إلا أن ملفوظ العواضي وهو يحيل إلى قول امرئ القيس هذا؛ يوظف بعضا من دواله فقط، وتعيدا بعضا من دوال الشطر الثاني من البيت الأول، ويعيد تشكيلها، وتوزيعها، ويعمل على تحويل السباق والدلالة، فتركيبا:

امرؤ القيس: ← "وإني مقيم ما أقام عيب.."

العواضي: ← "إني مقيم ما أقام الشعر."

إن ملفوظ العواضي يعمل على استبدال دال "المكان" / عيب، بدال الإبداع / الشعر، وكلاهما يدل في سياقه على التوقف، وعدم المضي والحركة، حتى يتخلل

(1) امرؤ القيس، ديوانه: 83.

(2) ينظر: المرجع نفسه: 83.

(عسب والشعر) عن الإقامة في مكانها، ومن ثم فإن الملفوظ الحاضر يعمل على استبدال الذوات المتلقية للخطاب، أي أنه يعمل على إبدال مخاطبة المرأة إلى مخاطبة الأب:

امرئ القيس: ← "أجارتنا.."

العواضي: ← "يا أبي.."

فالذات في الملفوظ الغائب تركز على لحظة راهنة تعيشها، وتوشك على الخروج منها، إنها لحظة التثبيت غير المجدي، والفرار من لحظات الاغتراب، ودنو الأجل، ومن ثم فهو رثاء للنفس، أما في الملفوظ الحاضر فالتركيز يتم على الأب؛ الذي يشكل سلطة ضاغطة على ذاكرة الناص وهو ينتج نصه، ويدخل الذوات المبدعة للنصين "السابق واللاحق" في علاقة من جهة أخرى، من حيث ثنائيات حالتيهما، إذ إن والد كل منهما قد مات مقتولا⁽¹⁾، ومن هنا يتجلى استبدال حوافز إنتاج الملفوظين، فحافز إنتاج الملفوظ الأول - كما أشرنا - هو لحظة دنو الأجل، بينما حافز إنتاج الملفوظ اللاحق هو تذكّر الأب، واستحضار موته..

ولا تقتصر الإحالات التي تشير إلى شعر امرئ القيس على المضمون المتمفصلة فيه، كموت أبيه وما ترتب عليه فحسب، وإنما تتعدد لتشمل كثيرا من أمور اللهو والرحلة ووصف الحصان... إلخ، كما في قوله:

"الطير سارقة الأمانى كلما حطت على صوتي تكاثرت الدروب وكلما ناديت ينكر الصدى صوت الأمانى. قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا، وأكر مثل

(1) ينظر: أحمد ضيف الله العواضي، علاقتي بالشعر، مجلة دمون، بيت الشعر اليمني، صنعاء، ع: 8، ربيع 2008م: 113، وكما يحكي الشاعر فإن أباه قد مات شهيدا، وهو يدافع عن الزمن الجديد، أثناء حصار السبعين يوما.

خيال وحش أبطلا ظلي غيلتي، وإرخاء العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي... عقرت مطيتي ضجرا على نفسي فعلقني الرواة على نساء الليل...⁽¹⁾ إنه يشتغل على إحالة مركبة، من حيث إنه يعتمد على توظيف أربعة أبيات من معلقة امرئ القيس، ويعمل على إزاحة بعض دوالها، وإبقاء بعضها، بحيث يحيل ما بقي منها إلى ما أزيح، فني:

"قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا.."، إحالة إلى:

وقد أغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل⁽²⁾ ويحيل قوله "وأكر مثل خيال وحش" إلى:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السبل من عل⁽³⁾ وفي "أبطلا ظلي غيلتي وإرخاء العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي" إحالة إلى: له أبطلا ضبي وسافا نعاما وإرخاء مرحان وتقريب تنفل⁽⁴⁾ ويحيل "عقرت مطيتي ضجرا على نفسي" إلى:

ويوم عقرت للمذارى مطيتي فيا عجبا من كورها المنحمل⁽⁵⁾ وهو إذ يوظف هذه الملفوظات يعمل على تحويلات شتى في دوالها، ومدلولاتها، فني قوله: قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا.. "يعمل على تحويل الرحيل، فحينما

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 51.

(2) امرئ القيس، ديوانه: 53.

(3) المرجع نفسه: 54.

(4) امرئ القيس، ديوانه: 58.

(5) المرجع نفسه: 26.

كان في سياقه الأصلي رحبلاً حقيقياً؛ يغدو في السياق الجديد رحبلاً في عالم الإبداع، وقبل أن تأتي أول غيمة في الشعر، فيستبعد بذلك أداة رحيل امرئ القيس / (الخيال) ليصبح هو المبدع ذاته، الذي يتحول إلى حصان يستعير صفات حصان امرئ القيس الأسطورية، الإبداعية، المفارقة لصفات الحيوان في ذاته ولذاته⁽¹⁾، فيصبح راجلاً كخيال وحش، وتغدو غيخته في لحظات الإبداع هذه (أبطلا ظي)، إن صفات الحصان تنتقل من المتناص، فتغدو صفات لحواس الذات المبدعة من جهة، ولإبداعها من جهة أخرى، فالصفة الدالة على سرعة الفرس أصبحت صفة للعبارة بما هي رمز للإبداع بشكل أو بآخر.. ومن ثم فإن رحلة امرئ القيس تكاد تكون حقيقة، ورحلة العواضي رحلة نفسية خيالية متلبسة بالإبداع فأرخاء العبارة هي ظل الرحلة وخيل الحرافة.

ومن ثم يعتمد ملفوظ العواضي إلى استبدال الحافز الداعي لعقر المطية، فإذا كان الحافز في ملفوظ العواضي هو ضجر الذات على نفسها؛ فإن الحافز في سياقه التاريخي لمعلقة امرئ القيس - كما يحكي المؤرخون، وكذلك بيته السابق - حافز هو وعث، فقد عقرها للعذارى بعد قصة هو طويلة⁽²⁾.

(*) إن التأمل في وحدة الحصان من معلقة امرئ القيس لواجب أن الحصان حصان شعري، يمتلك صفات أسطورية، يمنحها له السياق الشعري، إذ إنها تخرج إلى سياقات متعددة، فتصبح رمزا لفرار الشاعر من وحدة الليل التي تسبق هذه الوحدة، وكأن رحلة امرئ القيس معنا - هرب أسطوري، شعري، من عالم الليل بعوالمه، وعمولاتها الدلالية، الضاغطة على نفسه المغترية بعد فقدان مواضيع القيمة/ الملك، والوطن... إلخ.

(1) ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع: 13، 14.

ج- التناص الإيحائي:

يأتي التناص الإيحائي أكثر كثافة واستارا من التناص الالقاسي والإحالي، ويحتاج إلى جهد أكبر بغية اكتشافه وربطه بمصادره، وتأتي توظيفات العواضي الإيحائية لمعالجة قضايا مصيرية، واجتماعية كبرى، يحسدها حينا، ويظهر جوانبها السلبية وعشبة إيقائها حينا آخر، يناوشها، ويصرخ في وجهها، ويدعو المجتمع - بشكل ضمني - إلى نبذها، والتخلي عنها، وفق «نزعة نقدية، ترى في تبصير الناس بواقعهم وما يجري لهم، مسؤولية وطنية وأدبية معا، وترى في إراث أو وقائمه الدالة لتحديدا، عنصر الإيقاظ، والتنبيه، والوعي»⁽¹⁾، إذ إن «وعي المجتمع بهوميه بداية فعل التغيير، وعتبة النهوض»⁽²⁾، التي يتغياها كل مبدع، ومن ذلك قوله في نص "إن بي رغبة للبكاء":

«أيها القمر العذب موعدنا قبل منتصف الليل حين تكون السماء زجاجية والزمان الذي يتمنى يغادر مملكة الكائنات إلى مدن الغيب لم يبق إلا بنفسجة منه في الكف، لكنها ما هلنتني وغيبها الحزن، كيف أفتش عنها وفي وطني لا أرى غير شيء من الأثل والخط؛ لست ضعيفا لأبكي ولست قويا لكي أتحدى القدر»⁽³⁾.

إن هذا الملفوظ يوحي بقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرغى سدوله علي بأنواع المموم ليتلي

(1) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999م: 222.

(2) الحسامي، الحداثة في الشعر...: 144.

(3) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل⁽¹⁾

وهذا الملفوظ إذ يشير إلى ليل امرئ القيس وأبياته الأنفة فإنها يشير إليها بشكل خفي، بعد توزيع لغتها، فـ إذا كان النص بعيد توزيع اللغة، وهو الفضاء الذي تقع فيه عملية توزيعها، فإن إحدى الطرق التي يتم بها هدم اللغة، هي مبادلة النصوص، أو شذرات النصوص التي وجدت، أو مازالت توجد، حول النص الذي اندرجت فيه إذ إن كل نص - بالضرورة - هو نص متداخل، نص تتداخل في أنحائه نصوص أخرى، في مستويات متغيرة، وأشكال تتعرفها، أو لا تتعرفها على الإطلاق⁽²⁾؛ فإن النص يعمل على إعادة تشكيل بنية اللغة، وتوزيعها، واستبدال مواقعها، فقد استبدل موقع الليل، وأبدله بدال الزمان، وغير موقع الليل في جملة أخرى، بعيدة كل البعد في دلالتها عن دلالة ليل امرئ القيس، وأخفى دلالة وراء دال واحد هو "تمطى" الذي يخلخل كل أبعاد ليل امرئ القيس، وثقله، وطوله، بالإضافة إلى أنه أصبح في النص المعاصر يوازي الليل الذي يلتقي فيه العاشقون، حين تكون السماء زجاجية، على عكس ليل امرئ القيس المليء بالغربة، والحزن، وانقطاع الحركة، إذ إنه في ثقل حركته يشبه بالجمل، حتى لكأنه مشدود إلى جبل لا يتزحزح، فأصبح الزمان الذي يوازي ليل امرئ القيس هذا مفادرا مملكة الكائنات، إنه يعلن عن ذهابه ساعة التقاء الذات بالقمر، في ليل تكون سهاؤه صافية، فهو إعلان عن ذهاب الزمان العقيم، الثقيل، إلى مكان غير معلوم/ في ذاكرة الغيب.

(1) ينظر: امرئ القيس، ديوانه: 48-50.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية: 28.

وإذا كان هذا الملفوظ يعالج قضية ذهاب الزمان العقيم الدال على التوقف والانكفاء، وكذلك الأمل في إتيان زمان جديد مغاير؛ فإنه في نص "رسالة"⁽¹⁾، يعالج قضية وطنية كبرى متمثلة في الخذلان والهزيمة، وتحديدًا في قوله:

«خذلنا العصفير لم تعطنا ريشها كي نظير
ولا الطرقات الغريبة مفسحة صدرها كي نسير»⁽²⁾

إذ يوحى بيت العباس بن الأحنف القائل:

أسرّب القطا هل من معبر جناحه لعلى إلى من قد هويت أطيرو⁽³⁾.
إذا كان هذا البيت المتناص يكتنز شوقا للعودة إلى الأهل والأحبة، وأمنية في استعارة أجنحة القطا للقيام بهذه المهمة، فإن الملفوظ الحاضر يعالج قضية وطنية كبرى، إنها قضية هزيمة، يتمنى المتلفظ أن يفر منها بوطنه ونفسه، فهذا الملفوظ يمثل البنية الختامية للنص ولا يمكن فهمه منقطعًا عن البنية الافتتاحية، أو منعزلاً عن سياقها العام، لأنه يمثل ما يشبه النتيجة الحتمية لها، فالبنية الافتتاحية - هنا - تأتي دالة على أن ثمة غزاة قادمين، وتحيل كذلك إلى غفلة الوطن عن الحدث:

«كلما قلت يا وطني ضمني
من هنا سيمر الغزاة
بارد كاللغات القديمة

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 20.

(2) المصدر نفسه: 21، وفيه ظلال من قول قيس بن ذريح (قيس لبني):

وددت من الشوق الذي يراني أعار جناحي طائر فأطير. [قيس بن ذريح (قيس لبني)، ديوانه، اعنتى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م: 77].

(3) العباس بن الأحنف، ديوانه، شرح وتحقيق د. عائكة الحزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، د. ط، 1954م: 143.

لا أملك الآن ذاكرتي وأخاف الهزيمة..⁽¹⁾

فئة ما يشبه التحذير للوطن من اقتراب حدث غزو، وعدم استجابة من هذا الوطن للتحذير، فهو "بارد كاللغات القديمة"، والذات المتلفظة فائدة لذاكرتها، ومن ثم خائفة من الهزيمة، وثمة تساؤل فيمن سيقاوم، أهو الوطن أم هذه الذات:

«أينا سيقاوم من خلفنا زرقة البحر موحشة

والغزاة على ضفة الأفق

من حولنا كل شيء يموت»⁽²⁾

فليس ثمة من مفر فزقة البحر من الخلف، والغزاة على ضفة الأفق، وكل شيء يموت من حولهم، إنه يشي بأن الغزو قد حل، وانتهى الأمل في النجاة، ويأتي دور البنية الختامية - كما أشرنا - كتنجئة حتمية لإيضاح قسوة خيبة الأمل في النجاة، إذ إن العصافير قد خذلت الذات والوطن، فلم تمنحهما الريش ليتمكننا من الطيران/ الحرب مما حدث، وكذلك فإن الطرقات مغلقة..

ويقوم الملفوظ الحاضر بإبدال "القطا" بـ "العصافير"، ويبدل "أجناحه" بـ "ريشها"، ويبدل صيغة المفرد في الخطاب السابق إلى صيغة الجمع، ليشي بأن القضية لم تعد قضية فردية، وإنما هي قضية جمعية/ قضية وطن غافل، وذات فاقدة للذاكرة بوصفها أداة تفكير، إذ لو كانت موجودة -ربما- لصنعت حلا للخروج من المأزق الذي بقي بلا حل.

ولا تقتصر الإيماءات على معالجة قضايا وطنية فحسب، وإنما تعالج -أيضا- قضايا اجتماعية كما في قوله:

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبقاء": 20.

(2) المصدر نفسه: 21.

«ذهبت رياحك والنجوم يخوننا الآن فتقرب البلاد إلى اليسار من الخراب إلى اليمين من السراب، إلى جدار مائل ملئت عليه أوامر القريى رياح رثة و"قبائل" موتى، ونقط في أسته الخرافة والكتاب.... أوامر القريى التراب إلى التراب إلى القصيدة والرحى وندامة الكسبي. والظلل المضاف إليه أسال الخرافة والأماكن والسراب»⁽¹⁾.

فهو يوحى ببيت طرفه بن العبد القاتل:

وظلم ذوى القريى أشد مضاضة على المرء من وقم الحسام المهند⁽²⁾

فهو يجيل بدوره إلى معلقة، وتجيل هي بدورها إلى سياقها العام برمتها/ حضاريا، واجتماعيا، وسياسيا، فهو يمثل دالا المعلقة مدلوله، وسياقها العام مدلول للمدلول:

أوامر القريى ← المعلقة ← سياق المعلقة.

فئة تناص من نوع ما، بين الذات المتلفظة، والذات المتمرنية وراء أوامر القريى/ طرفه بن العبد، فطرفة عاشر «ظروفا فريدة في حياته الشخصية، وفي مواجهة لمحيطه الاجتماعي، والسياسي»⁽³⁾، نتيجة لما لاقاه من عنت، وصد، محاولة ثنيه عن ممارساته، وهواه، وإنفاقه، لأمواله، حتى أنفدها، فتحامت العشيرة، وتغلى عنه الأقارب، وهذا ما جعله يصور هذا الفعل بكل قسوته في بيته الأنف..

وإذا كانت هذه -أو بعضها- سببا في تحامي العشيرة، وقسوة الأهل على طرفه؛ فإن الذات المتلفظة في الملفوظ الحاضر قد لاقت ذلك التحامي، بسبب ذهاب

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 82.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 98.

(3) سعد البازعي، أبواب القصيدة، قراءات اتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

2004م: 114، 115.

ريجها/ قوتها واقتراب البلاد من ضياع أيديولوجي (اليسار/ اليمين)، وهو ما يعززه بوصف اليمين بالخراب، واليسار بالسراب.

ويجد القارئ ظلالات لهذا البيت في عنوان النص الذي منه هذا الملفوظ «أسنة القريب»⁽¹⁾، الذي يذوب البيت ودلالاته بكل ظروفه، بحيث لا يبقى سوى إشارة منه، بعيدة لا يلمحها القارئ إلا بعد تأمل طويل، ومن ثم تبقى ثمة رئيسية جامعة بين هذين الملفوظين من جهة، وبين الذاتين من جهة أخرى، وهي ثمة «غربة الشاعر... ومواجهته للمجتمع المحيط به»⁽²⁾، ومن ثم عدم الاستقرار.

وثمة إجماع شفيف يحمل ثمة التذمر من بقاء قيم سلبية، تشد الحاضر إلى الماضي من جهة، وتجعل الحاضر نفسه نسخة مطابقة للماضي من جهة أخرى، ومن ثم يؤديان إلى الرجعية، والثبات، وعدم التقدم، كما في قوله:

«وأي وحي يقنع العبي عنتره الفضي. في آهاتنا تتقاطع الكلمات. لكن القصائد أكثر الطرقات إيلا ما إلى أطلالنا. فقفا لنبكي أكبر الأطلال في تاريخ أمتنا العدالة والنظام»⁽³⁾.

إذ إنه يوحى بقول عنتره:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم⁽⁴⁾

(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 57.

(2) سعد البازعي، أبواب الفصيلة: 113.

(3) مجموعة "مقامات الدعشة": 45.

(4) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 201، وفي البيت ظلال من قول زهير بن أبي سلمى:

ما أراتنا نقول إلا مسعرا أو مسعادا سنن لفظنا مكرورا

إلا أن الباحث لم يجد في ديوان زهير بن أبي سلمى، ويوجد -كما يقول الغلامي- في ديوان كعب بن زهير على أنه لهذا الأخير، وفيه تغيير طفيف، ينظر: عبد الله الغلامي، الخطبة والتكفير، هامش الصفحة: 286.

وهو إذ يوحى به يقوم بتغيب كل دراله، ويبقى على معناها الدال على أن «الشيء المبكر من غير سابقة تقود إليه لا وجود له. وهو عدم لا يمكن تحقيقه»⁽¹⁾، وهو إذ يعيد توظيف معناه لا يسلم به، وإنما يأتي به فيها شبه لحظة اليأس، والتذمر من عدم الخروج من رحم الماضي؛ بوصفه سلطة قاهرة على الحاضر من جهة، وعدم التفلت من أغلال الحاضر من جهة أخرى؛ بوصفه ظلالات أيضا فاقدا للعدالة والنظام، وكأنه إقرار بأن ثمة جمود، من حيث فعل تكرار الماضي تكرارا غير فاعل، ومن حيث التفاعل معه بصورة جامدة كذلك، وهو ما يعمق حدة اليأس في هذا الملفوظ، ويجعله يحمل صبغة ساخرة من الماضي والحاضر معا.

لم يتناص متن العواضي مع التراث الشعري العربي من باب الاستعاضة عن شيء بآخر، وإنما تناص معه تناصا فيه خلق ونجواز ومساءلة، إذ إنه قد عاد إلى قضايا جوهرية عاجلها الشعر العربي القديم وتمفصل فيه، فعمل على دحض ما لم يعد صالحا للممارسة الآن وتعريته وإظهار سلبياته، ومن ثم إثبات ما ينبغي ممارسته والقيام به من جهة أخرى، وعمد إلى استبدال العوامل والخوافز بين النصوص وخلخلة مفاهيمها ودلالاتها لتتواءم مع القضايا التي يطرحها نص الجديد.

(1) عبد الله الغلامي، الخطبة والتكفير: 130.



الفصل الرابع

التناص مع الشخصيات التراثية

لم تعد النصوص هي المرجعية الوحيدة للنص على الرغم من إن النص - في الغالب - « يتوالد من نصوص أخرى »⁽¹⁾، وكما يشير إلى ذلك تحديد « جينيت » للتناص بأنه « الحضور الفعلي لنص في نص آخر »⁽²⁾، فثمة مرجعيات شتى سعى النص إلى الانفتاح عليها، بل لقد أصبح العالم بكل تفاصيله ومكوناته مرجعا مركزيا يأخذ النص منه ما تقتضيه التجربة التي يتناولها، وتعد الشخصيات التراثية من « إحدى أدوات استجلاب الإبداع، و... الاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة »⁽³⁾، عن طريق استعادتها وتحويلها/ أو تحميلها تجربة معاصرة تنضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخيا، فتصبح الماضي/ الحاضر، أو الحاضر/ الماضي المتماثل أو المتخالف، ويتج عن ذلك انزياح عن الذاتية حينما تلتحم الذاتان وتغدوان ذاتا واحدة تختلف عنهما وتشبههما في الآن نفسه؛ لتتولد عن ذلك شخصية مركبة الصفات والأحاسيس والخصائص، تمثل كل حركات النص ودقائقه، وقد « ترتب على ذلك

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم النص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، إصدارات

وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993: 92.

(2) جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب: 132.

(3) من حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه نصام وأصل، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة،

مؤسسة الثورة للطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، الاثنين: 3 إبريل، 2006م، ع: 15118: 3.

توسيع مفهوم التناص وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو التعايش بين نص وآخر، إذ يتخذ أشكالا أعم وأشمل تتصل بالتناص الزمني، أي نقل أمداء الزمن بين النصين الماضي إلى الحاضر، والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت رمزه⁽¹⁾ أو قناعه، وبذلك أصبح «التناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيساء مباشرة، أو غائمة... أو تلميحاً إلى شخصية، أو مكان، أو حادثة»⁽²⁾ من الحوادث. وقد تناص الشاعر مع الشخصيات التراثية ليعبر بها عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته، ولذلك كانت معظم رموز وأقنعة الشعراء اللذين استلهموها وأعادوا صياغتها وتذويها في نصوصهم رموز وأقنعة معاناة وغربة، أو إدانة وثورة وغمرد، يتغنون من خلالها تنوير الواقع، والاتصال بمواضيع قيمة يرون الزمن الحاضر فاقدا لها، ومن ثم فإن «هزال الشخصيات المعاصرة، وعدم وجود قامات بحجم هذه الشخصيات الكبيرة»⁽³⁾، سبب جوهري لدى العواضي، وحافز هام جعله يعود إلى الماضي ينقب فيه، وفي تاريخه؛ بحثا عن الشخصيات الصالحة للتعبير عن الحاضر، وتعريضه، وكشف زيفه، فيتناص مع شخصيات لها قيمتها الغنية، والتاريخية، والأيدولوجية، في الماضي، فهو يرى⁽⁴⁾ بأن ثمة موقفا من الشخصيات التي يفتتح عليها

(1) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: 110.

(2) د. علي جعفر العلاق، النص والتلقي: 132.

(3) من حوار مع الشاعر أحمد العواضي، أجراه: عصام واصل: 3.

(4) المرجع نفسه: 3.

المبدع يتحدد من خلاله رابط ما يربط بينه وبينها، إذ لابد من أن يجمعه بها إما الحب، أو الاستنكار، أو الكراهية، ولابد من توسيع نموذج الشخصية إن سينا أو حسنا؛ حتى تكون محركا للمجتمع، والتلقي، ليرفضها أو يقنع بها، بغية إعادة هذه المثل، أو مغايرتها.

وقد جاء توظيف العواضي للشخصيات التراثية - كتوظيف غيره من المبدعين لها - وفق طرائق متعددة، فقد تأتي رمزا جزئيا في نص، وقد تأتي رمزا كلياً متاميا في نص واحد، أو قناعاً محوريا يهيمن على كل حركات النص من بنينه الافتتاحية حتى بنينه الختامية، ويتمفصل في كل دواله نحويًا، وفكريًا، وأدائيًا، على نحو ما سيأتي لاحقاً.

أ. الشخصية التراثية رمز جزلي في نص:

يعد الرمز وسيلة من وسائل انفتاح النص الشعري على خارجه والعالم، وتأتي الرموز على نوعين⁽¹⁾؛ رموز مفردات: مثل "سفينة نوح"، "عصا موسى" .. ورموز شخصيات: مثل "السمح بن مالك الخولاني"، "أبوب"، "عنترة بن شداد" ...

والرمز بعمومه هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة النامة، وإنما بالإيجاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»⁽²⁾، لكن المعنى هنا هو الرمز الشخصي والمقصود به توظيف لشخصية تراثية أو معاصرة، واقعية أو مبتكرة يدعجها الشاعر في نصوصه، ويظل على مبعده منها دون تمازجها.. وبأكثر تركيز هو

(1) بنظر: المغنح، استلهام التراث: 103.

(2) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، د. ط، 1974م: 552.

«الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائظه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئياً أو كلياً من شحته أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة، وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية»⁽¹⁾ من حيث إنه يجعل رؤية الشاعر ومواقفه من الحاضر والعالم، ومن الماضي والمستقبل.. وقد يأتي الرمز كلياً في نص ما أو جزءاً منه وفي هذا النمط الأخير لجأ الشاعر إلى توظيف شخصيات شتى، على شكل اقتباس، أو إحالة، أو إجماء، عبر توظيف بعض من أقوالها، أو متعلقاتها، أو حادثة ما اشتهرت بها هذه الشخصية، أو تلك، ومن تلك الشخصيات شخصيات أنبياء، أو شعراء، أو شخصيات لها دور فاعل في التاريخ، ومن شخصيات الأنبياء "موسى"، و"يوسف"، و"يعقوب" عليهم السلام، ومن الشخصيات الأدبية "عنتر بن شداد"، وحبيبته "عبلة"، ومن الشخصيات التاريخية، شخصية المتصوف اليمني "أحمد بن علوان".

وقد انفتحت النصوص على الشخصيات المرجعية التي تمثل رموزاً جزئياً في نص وفقاً:

- أ- الاقتباس: حينما تأتي أسماء الشخصيات وأقوالها ومتعلقاتها بشكل مباشر في النصوص، سواء تغيرت دلالاتها في السياق كلياً أو جزئياً.
- ب- الإحالة: وتتم الإحالة إلى شخصية ما، بالإيحاء إلى جزء بسيط من أحداثها، أو متعلقاتها، أو صفاتها، دون ذكرها مباشرة.

(1) د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: 47.

ج- الإجماء: وعبر هاته الآلية تأتي الإشارة إلى شخصية ما، بطريقة أقل جلاء من الاقتباس، والإحالة، وذلك بإخفاء الشخصية وراء ملفوظات تختزل أبعاد الشخصية، أو أحداثها، أو شيئاً من متعلقاتها.

ومن النوع الأول: شخصيتي عنتر، وحبيبته عبلة، فقد وردا في المقطع الحادي عشر من نص أن "جثت الحركات"⁽¹⁾، ومعنى ذلك أنها رمزان جزئيان في النص، لم يستغرقاه كله، كما نرى:

«لا التكميب أوصلنا إلى ما بعد غيمنتنا. ولا الشر المشت تحت أقدام المعلقة العجوز يشد أزرق القادمين. بأي نصر سوف ندخل دار عبلة بالجواء وأي وحي يقنع العبيبي عنتر الفتى الفضي»⁽²⁾.

فقد ورد عنتر، في الملفوظ بجلاء، ومعه ورد ذكر حبيبته، وكذا لقبه (العبيبي)، وصفته (الفضي)، وهو إذ يرمز به على عدم جدوى النصر؛ -سيما أن عنتر كان صاحب انتصارات شتى كما يروي التاريخ- يجعل الملفوظ بقرآن أي نصر سيأتي من غير عنتر بعد أن حقق ما حقق من انتصارات تاريخية فهو هباء.

ولا يأتي عنتر رمزاً ثابتاً يحمل خصائصه التاريخية فحسب؛ بل إنه يصبح رمزاً منحولاً من سياقه الذي كان فاعلاً فيه، إلى كائن غير فاعل كما توحى بذلك الصفة المسندة إليه/ (الفضي) والتي تشي بأنه قد أصبح مادة جامدة لا يحرك ساكناً، وإنها

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 33.

(2) المصدر نفسه: 45.

يستحضره الشاعر إلى بنية النص ليكون شاهد عيان يراقب ما يحدث من قِبَل الطرف الآخر الذي يقوم بالفعل، ولكنه فعل قاصر غير مؤهل للوصول إلى ما وصل إليه فعل عنزة، وهو ما جعل الذات المتلفظة في النص تأني بملح دلالي مبطن يثي برفض عنزة للانتصارات، أيا كان شكلها؛ لأنها زائفة ولن تشبع رغبته، وقد جعل الرفض هذا نتيجة لمراقبة الأفعال التي يقوم بها الآخر، ومن هنا فإن عنزة رمز مركزي للماضي المتصر، جيء به ليكشف زيف الحاضر المنهزم وانكساراته المتوالية، وقصوره عن تحقيق نصر يرتقي إلى مستوى الانتصارات السابقة. وإمعانا من الذات الشاعرة في إثبات ذلك جيء بالرمز المحوري هذا مرتبطا بقضيته الروحية (عبلة) التي داسع عنها كثيرا، ويجعلها تفارق دلالتها المعجمية، فتصبح قضية جمعية، فليست هي الحبيبة، وليست مجرد امرأة عادية، ولكنها أصبحت وطنًا مفقودًا، لا يدافع عنه عنزة كما يحكي التاريخ؛ وإنما تتساءل الذات المتلفظة بضمير جمعي: "بأي نصر سوف ندخل دار عبلة؟" أي إن النصر مجرد أمنية لن تتحقق، ويفترض أن يكون جماعيا لا فرديا من قبل الشخصية المرجعية (عنزة) الفاعلة لصفة الفعل / (موضوع الجهة/ القدرة)، كما يثبت الاستفهام الدال على اليأس والسخرية من الجمود وعدم الفعل.

وتأتي معظم الرموز في المتن كشواهد عيان، تدعم تيمة الانكسارات، والانهارات الحضارية، وتمزقات الشعوب، وهي بذلك تمثل المحرك الذي يستهدف إيقاظ الضمائر، سيما وهذه الرموز رموز انتصارات متحولة إلى رموز هزائم، وانكسارات، أو بقيت على حالها كرموز غربة وحزن وإبتلاء؛ لأن حالها تتماثل مع

حالات الحاضر، كشخصية "أيوب عليه السلام"، الذي لم يذكر مباشرة في النص، وإنما ورد ما يحيل إليه، كما في الملفوظ:

«كلما مسنا الضر كنا نقلب أبصارنا

فترى النفط من جرحنا يتدفق

ثم يباعد أسفارنا»⁽¹⁾.

إن ملفوظ "كلما مسنا الضر" يحيل بالضرورة إلى "أيوب عليه السلام"، وإلى مأساته، ومحنه، ومرضه القاسي، وفقره المدقع، بعد غناه، ويأتي هنا كرمز مقنع⁽²⁾، يلتحم بالذات المتلفظة في النص، ويحكي بضمير المتكلم، إذ تتفاعل أنا "الشاعر" وأنا الأنا المغاير/ "أيوب"، الماضي والحاضر، فتغدوان ذاتا واحدة، لها دلالات تحمل الدلالات القديمة/ الجديدة، ففي حين كان أيوب "التاريخ" قد نقرح جسده بعد مرضه وامتلأ

(1) مجموعة قصائد قصيرة: 39.

(2) بشرط الدارسون للقناع أن يكون في نص طويل يستغرق هذا القناع كل تفاصيله وحركاته لأن تقنية القناع تستدعي الطول، [د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية التكاملة، دراسة، منشورات الحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م: 229]، ومن ثم بشرط أن يكون جزءا من الذات المتلفظة، متناها معها، متلفظا بلسانها، بواسطة ضمير المتكلم... إلخ، وسببى القارئ بأن شخصية أيوب هنا جاءت جزءا بسيطا فقط من النص، ولم تستغرق كل تفاصيله، وهذا ما عده بعض الدارسين عيبا فنيا في تقنية القناع، وفي نظر الباحث ليس عيبا في كل الأحوال، سيما إذا كان توظيفه بشكل جزئي لغرض فني، تماما كما لو كان توظيفه كليا لغرض فني أيضا، وإذا كانت الشخصية هنا قد تحلت عن هذا الشرط؛ فإنها تحتفظ بشرط رئيسي، وهام، وهو التناهما مع الذات المتلفظة في النص، غير منفصلة عنها، لذلك أطلق عليها البحث - هنا - رمزا مقنعا.

بالجروح التي كانت تخرج منها الدود؛ فإن أبواب المعاصر (نحن) يخرج من جروحه النقط لا الدود، وبذلك تعبر الشخصية عن حزن الحاضر وبؤسه بحزن الماضي وبؤسه.

وقد يعبر بانتصارات الماضي عن انكسارات الحاضر، كما هو الحال في انفجاره على شخصية "موسى" (1)، وقصصه المتناثرة في المتن كله، فإذا كانت تحيل - في أبرز ما تحيل إليه - إلى «فكرة الرفض المطلق والمواجهة» (2)، والانتصار على قوى الشر متمثلة بفرعون والسحرة، فإنها مفقودة هنا، وغير فاعلة، كما في قوله:

«وأنت وحدك لا عصا موسى ولا فرسا براقا في مداك» (3).

«كنك متعب وعصاك أقصر من ذراع البحر.. كيف تشقه نصفين كي تمضي إلى بلد يمر وخلفه الآهات آه. بعد آه بعد آه» (3).

ففي الملفوظ الأول لم تأت لشخصية رمزا بذاتها، وإنما أنت متعلقة بإحدى متعلقاتها/العصا، لتحيل إلى الانكسار، وعدم امتلاك الذات لموضوع الجهة/السلاح، ومن ثم فهي فاقدة للقدرة والكفاءة على الانجاز الذي يمكنها من الانتقال من الحالة إلى التحول، وتنفيذ برنامج معطى، وامتلاك موضوع قيمة مستهدف، ولا تجعل من تحقيق الفعل ممكنا، وهو ما يتجلى في الملفوظ الثاني، حينما تعجز "العصا" عن شق البحر؛ لكي يتم المضي، وإن كان هذا الملفوظ يحيل إلى الشخصية بذكر أداها فهو لا يذكرها مباشرة، كما في الملفوظ السابق له، وقد لجأ إلى العصا والسحر مباشرة لأنهما أدوات

(1) حسين العربي، الناص وجمالياته: 112.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.

(3) المصدر نفسه: 63.

إزاحة الفعل الوهمي الذي سلطه السحرة على المتلقين وعلى موسى (3) ليدحضوا به الحقيقة من جهة، ولأنه كان فوق تصور المتلقين، واستيعابهم، تماما كما هو حاصل في زمن خذلنا فيه الواقع بأفعال خيالية متناقضة، شبيهة بالفعل الذي سلطه السحرة، ولم يعد ما يكشف زيفهم ولذلك فقد جاء الشاعر بحائلين حالا دون تحقيق الفعل المستهدف وهما: الكف المتعب والعصا القصيرة عن ذراع البحر.

وقد يتناص الشاعر مع الشخصية إيجابيا، ويجعلها متخفية وراء ملفوظات توحى بعادته، أو صفة متعلقة بها، دون أن تذكرها، ولا يتم التعرف عليها - حيثئذ - ولا على المعنى، ولا على أبعاد النص، إلا بإعادة متعلقات الشخصية تلك إلى أصولها، أي إلى الشخصية التي قامت بتلك الأفعال، أو الأحداث، أو اتصفت بتلك الصفات؛ لأن «العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها» (4)، ومعرفة مدى التماثل والتناقض معها، ومن ذلك قول الشاعر:

«لن ستشكو لا أبا تشكو إليه أسنة النربى ولا سحرا فتشعله يداك» (2).

ف«لن ستشكو لا أبا تشكو إليه أسنة النربى»، بوحى بقصة يوسف (3)، ولكنه لا يذكرها مباشرة، وإنما يعتمد على إخفائها وراء الملفوظ الذي يجتزل في مضامينه كل سباقات قصة يوسف مع أخوته، وما ترتب عليها من اغتراب وتحولات، وسوحى في الجزء الثاني من الملفوظ بشخصية موسى (3) بذكر السحر...

(1) أحمد خطاي، لسانيات النص، مدخل إلى استجاء الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1991م: 17.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.

ولئن كان الانفتاح على معظم هذه الشخصيات بسيطاً، غير مركب؛ أي جاء على شكل جزئيات، في نصوص متفرقة، - كما رأينا -، فتمت شخصيتان جاءتا مهيمتين على بنى النصوص الواردة فيها منذ عناوينها وانفتاحاتها، هما "السمح بن مالك الخولاني"، و "الملك الضليل"، وتأتي الأولى على شكل رمز محوري يرتكز عليه النص كله، وتأتي الثانية على شكل قناع بسيط يشكل كل بنى النص دلالياً وبنوياً، وسيرى البحث - فيما سيأتي - كيف تناصت النصوص مع هاتين الشخصيتين، وكيف وظفتها، وماذا أضافت إليها، وما الرؤية التي تنبأها النصوص من التناص ماذا؟.

ب. الشخصية التراثية رمز كلي في نص:

تأتي شخصية "السمح بن مالك الخولاني" رمزاً في النص الموسوم بـ "بانجاء السمع بن مالك الخولاني"⁽¹⁾، وتنمفصل فيه منذ العنوان الذي يجعل مباشرة إلى فضاء التاريخ الإسلامي الموعول في البعيد بشكل عام، وإلى تاريخ الفتوحات الإسلامية بوصفه النموذج بشكل خاص، فيعلن عن «سفر شعري، أو رحلة تناصية. لا إلى الرمز نفسه، بل (بانجاءه)، وهذا يخفف (التماهي) بالرمز، ويحدد المسافة السردية بين الرمز والشاعر»⁽²⁾، ويقدم صورة استباقية مكثفة عن النص المكتنز لقصة رمز تاريخي، ما يجعل القارئ يبحث عما يفصل في قصة السمع بن مالك وأحداثها المختزلة في العنوان.

(1) المصدر نفسه: 7.

(2) د. حاتم الصكر، حصة أنباط من قصيدة السرد الحديثة في نهاج من الشعر اليمني الحديث، مجلة الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع: 230، (يوليو - أغسطس)، 2004م: 70.

ويمثل السمع بن مالك الخولاني رمزاً دالاً على البحث عن وصلة بالمواضيع، وانكساره قبل تحقيقها، فكان - كما يشير إلى ذلك التاريخ - قد ولاه عمر بن عبد العزيز على الأندلس لحزمه وسياسته وعدله... إلخ⁽¹⁾، وكان قد تقدم بجيشه لفتح "أوكثانية" فدارت معركة في مدينة "طولوزة" عاصمة "أوكثانية" فسقط فيها شهيداً⁽²⁾، وقيل أنه استشهد في معركة "بلاط الشهداء"⁽³⁾ / "لابواتيه"، وهي الرواية التي يشتغل عليها النص الذي يحكي هذه الشخصية ويستقدمها من مصادرها ويتناص معها؛ ليث فيها روح العصر من جهة، ويعملها شاهداً عليه من جهة أخرى؛ لأن «الشخصيات التاريخية ليست مجرد زواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد - على امتداد التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى»⁽⁴⁾، فتصبح شخصية مزدوجة، مركبة، تطل من تاريخها دون أن تتخل عن الكثير من تفاصيله، وتتحول إلى ذات تعيش في عصرنا، وتشاركنا معاناتنا، و/ أو أفراحنا، وتبقى ذاكرة حدث تاريخي تختزل في التجربة التي مارستها، وتكتسب تجربة معاصرة من هذا الانتقال، سيما وأن كل شخصية تراثية تتضمن قيمة

(1) ينظر: الأمير شكيب أرسلان، تاريخ غزوات العرب في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت: 52.

(2) ينظر: المرجع نفسه: 71.

(3) ينظر: محمد عبد القادر باطرف، الجامع، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط: 1، 1998م: 251.

(4) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 151.

دلالة ثابتة لا يستطيع المبدع تغييرها في توظيفاته الفنية⁽¹⁾، وبذلك تتم عملية التناص حينما تتلاقح سمات الشخصية القارة فيها بالسمات المعاصرة المسندة إليها في النص.

بعد أن يظهر السمع في العنوان باسمه بختفي -اسميا- في المقطع الأول، ولكنه يغدو مدار حديث الذات المتلفظة فيه، إذ يتقدم بملفوظ يسند إلى السمع: "نسقط الكائنات وتبقى المعاني. على قلق قالحا وتأبط عمرا من الأمنيات... إلخ"، وبمثل هذا الملفوظ المسند إلى السمع خلاصة تجربة تختزل في شفراتها موقفا دراميا حاسما، تنتقل الذات بموجه من كينونتها إلى كينونة أخرى؛ من عدم الفعل إلى الفعل، فتقرر الدخول في المعركة، واقتحام الموت، بعد تفكير واضطراب، ومن ثم حسم فاصل في التقدم لصنع تحويل يقوم على الفصل والوصل؛ وصل الوطن/ المجتمع بموضوع القيمة، وإعادة الحياة إلى أمانيه من جهة، وفصل للسمع عن حياته من جهة أخرى، كفاعل سيتهي بالموت بعد تنفيذه لمشروعه الذي ينقله لحافز محدد وهو حياة الأمان في البلاد السعيدة، فالشخصية كفاعل منجز تعرف أنها ستصير، ومع ذلك تقرر الإقدام على الموت "أكثر من أي وقت مضى".

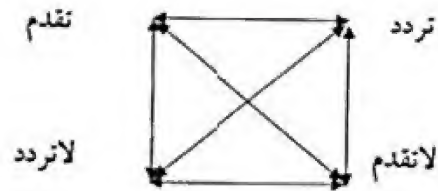
فهذا المقطع قائم على مربعين سيميائيين يشكلان من "تردد/ تقدم"، "حياة/ موت"، فالتردد في النص سابق للتقدم الذي يبنى عليه فعل التحويل القائم بين حياة السمع وموته، وبين موت أمان البلاد السعيدة وحياتها، وكذلك هو الحال في تقدم الموت على الحياة الذي يسعى السمع إلى إعادة تحويله بغية صناعة التوازن بخلق

(1) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، د. ط، 1998م: 190.

حياة على أنقاض الموت المتلبس بها، والمتمثل في زمنين/ الماضي والحاضر يقومان على ازدواج بين قضيتين محوريين؛ أولاهما قائمة على حياة من جهة، وموت من جهة أخرى؛ حياة السمع وموت الأمان في البلاد السعيدة، والحاضر القائم على الموت، والحياة المفترضة/ موت السمع، وحياة الأمان التي كان يفترض أن تتحقق، أي أن ثمة: «وضعا أوليا ← تحويلا ← وضعا نهائيا»⁽¹⁾.

يمثل الوضع الأولي استقرار السمع المرتبط بحياته، واضطراب أمان البلاد، ويمثل التحويل انتقال حالة السمع من الاستقرار إلى الاضطراب إذ ينتقل من الحياة إلى الموت، ويبقى حال البلاد على اضطرابه وتستمر عودتها إلى الحياة أمنية، ويمثل الوضع النهائي في موت السمع وبقاء الأمان على موتها في البلاد، ويمكن إيضاح ذلك على المربعين السيميائيين التاليين:



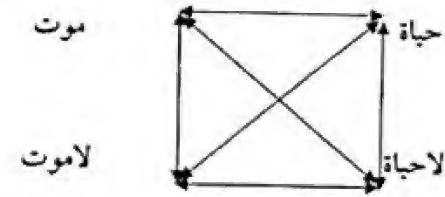
فلقد تقدم السمع بعد تردد لكي يمنح البلاد حياة من موته هو، وقد قامت العلاقة بين هذه الأطراف على علاقة:

- 1- تضاد: بين التردد والتقدم، أو بين اللا تقدم واللا تردد.
- 2- تناقض: بين التردد واللا تردد، أو اللا تقدم والتقدم.

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية: 16.

3- تضمين بين التردد واللاتردد، أو التقدم واللاتقدم.

ويقوم المربع السيميائي الآخر على طرفي الموت والحياة كما تبين الترسمة الآتية:



وتقوم العلاقة بين أطرافه على:

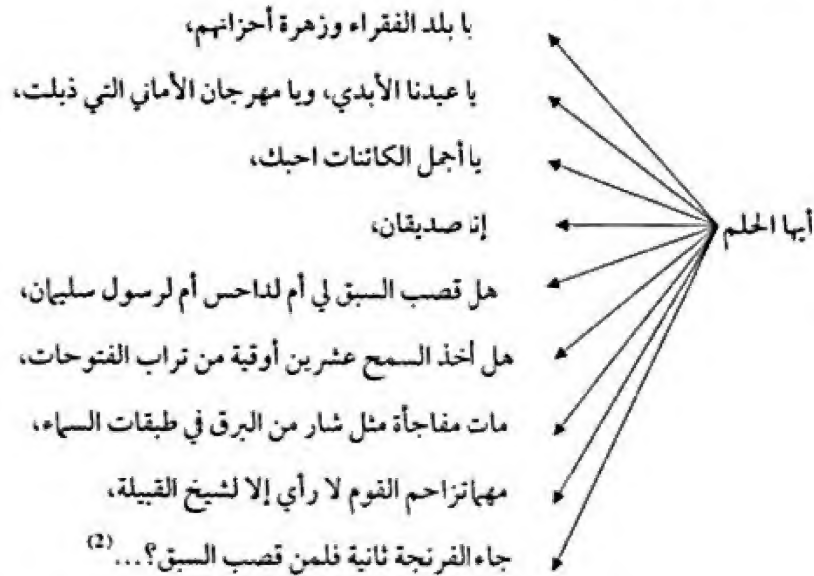
1- التضاد بين الحياة والموت، أو اللا حياة واللاموت.

2- التناقض بين: الحياة، أو اللا حياة والموت واللاموت.

3- تضمين بين: الحياة أو اللاموت أو الموت واللا حياة.

ومن كل ذلك نرى أن هذه الأطراف تتفاعل وتتماهى فبتدغم بعضها مع بعض منها، أو بتضاد، أو بتناقض، أو بتضمن، فيحل بعضها محل الآخر، أو يقصبه بالفعل أو بالقوة، فالتردد كان حالة أولى أقصاها التقدم وحل محلها، ونتج عن ذلك حالة ثانية مرتبة على التحويل بين العنصرين، وكذلك هو الحال مع الحياة والموت، إذ إن الحياة كانت حالة أولى فتحوّلت وحل محلها الموت وهو الحالة النهائية التي حدثت فتتج عنها تحولا جذريا في بؤرة النص وطريقة تعامله مع التراث، إذ إنه كان في هذا المقطع يروي حكاية السمع وقوله ذاك ولكنه يصحح شخصية متعددة فيما تلاه من مقاطع فتعددت ما بين متكلم به وعنه وفيه، واندغمت الأنا الحاضرة مع الأنا الغائبة في الماضي البعيد وتاريخه أيضا.

وإذا كانت العودة إلى الماضي والانفتاح على الشخصيات التراثية «ضرب من التمويه عن غياب الحلم»⁽¹⁾، فإن النص يتخذ من الحلم لازمة تتكرر في معظم مفتحات المقاطع الخمسة عشر من النص:



فيتداخل السمع بالحلم من جهة، وبالوطن من جهة ثانية، ويعوض الشاعر عن الحلم/اللازمة في بعض المقاطع بالموت، وكأن الموت هو المعادل للحلم والنتيجة الحتمية لتعثر البلاد كما في:

(1) د. حاتم الصكر، مزايا ترميس: 107.

(2) ينظر مجموعة "مقامات الدهشة" فواتح المقاطع: 9-22.

كيف أخذت من السمح زهرة أيامنا،

أيها الموت

في "لابواتيه" كيف نجوت من الموت؟⁽¹⁾

ولا يأتي الحلم مجرداً من الصفات بل موصوفاً بصفات شتى، فهو: "بلد الفقراء وزهرة أحزانهم"، "وعيدنا الأبدي"، و "مهرجان الأماني التي ذبلت في البلاد السعيدة"، وهو "أجل الكائنات"، ولا تكتفي الذات المتلفظة بإيراد صفات الحلم فقط بل تجسده فتحاوره وتساؤه عن أمور شتى، فيقترن الحلم والسمح بالتساؤل المفجوع المتعالي عن البنية الاستفهامية التقريرية التي تبحث عن إجابة محددة، على نحو: «أيها الحلم هل قصب السبق لي أم لداحس أم لرسول سليمان هل كلما ارتد طرف القصيدة جاءت عروش التأمل. قل لي لمن قصب السبق هل أخذ السمح عشرين أوقية من تراب الفتوحات. هل عاد من "لابواتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة»⁽²⁾.

إنها أسئلة تنفتح على عتبات الكون، ولا تتطلب إجابات، بل تظل مفتوحة متأججة بعلامات استفهام روحية، تثبت عدم الجدوى، وخيبة الأمل في تحقيق المشروع، ومن ثم فهي تفرية للوطن العائر، وتكرر الأسئلة في المقاطع المولوية متواترة على نحو:

(1) ينظر: المصدر نفسه: 8، 17.

(2) مجموعة "مقامات الدمنة": 13.

أخذ السمح عشرين أوقية...

عاد من لابواتيه...

سترسم بالمسند السبني...

قصب السبق لي...

سنقاتل عشرين جيشاً.

هل

فدحين ندقق النظر في هذا السيل القلق المتسائل ندرك غياب اليقين والافتقار إلى حل، أو الإجابة الحاسمة في هذا العصر المربك والمربك، إن كلاً من السؤال المطروح والإجابة المفترضة يمثل وجهاً من وجوه الحفيظة⁽¹⁾ المرة، بكل قسوتها، ووجعها، فالنص لا يقدم أجوبة، ولا يقدم يقيناً، ولا ينتظر إجابات لما يطرحه من تساؤلات، وإنما يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً؛ ليبقى السؤال قلقاً وشكاً وفكراً يدفع إلى مزيد من الفكر⁽²⁾ المفتوح على آفاق معرفية متعددة، ومن ثم فإن هذا المقطع - كنموذج - لا يتطلب إجابات عادية بقدر ما يقدم حقائق مأساوية تكشف زيف الواقع، وهزائمه، وفراغه الفكري، والإيديولوجي، والروحي، ويدين في نفس الوقت موقف الخليفة الذي يأتي كمعادل نقبض، أو كطرف مقابل للسمح، يحمل صورة مخالفة فاقدة للقيم التي كان يحملها السمح، فالخليفة يبرز من المنقطع الخامس من النص، وتحديدًا في:

«أيها الحلم إنا صديقان تعرف وجهي وأستلني مفرداً في زحام القبائل لا ناقة لي لنحملني في هجير السياسة. لم استسغ مهرجان النائم لم أعود أن أرقع ثوب الخلافة كل نقود الخليفة بائسة، ومنابره ثكنات الجنود. أحب البراري، أحب التأمل والقات،

(1) د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: 123.

(2) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية: 73.

والنزق القروي، وأهرب من فعل "لا فعل" إلا جنود الخليفة، لا فعل إلا: يموت الخليفة لا فعل إلا ثنوت سلالته ثم لا فعل إلا: تقوم خيول القيامة⁽¹⁾.

ثمة تذمر، وتعمية للفعل الذي يمارسه الخليفة، والعالم المحيط به، المناقض لحالة السمع، والفعل الذي يمارسه، فيغدو الخليفة: "رب النباشين"، فيل السياسة"، مضحكة، خائف، مرتبك، ومهتم بالمال أكثر من أي شيء، وهو ما جعل الشاعر يستعمل الخليفة رمزاً للجنين وانعدام الرجولة في مقابل الشجاعة والنضال⁽²⁾، الذي جسده السمع بن مالك الحولاني، ويقول:

«نام الخليفة. قام الخليفة. حار ودار وأشعل في سره خوفه وتردده استدار إلى الخلف، فرَّ كثيراً وعادَ قليلاً تقدَّمه خوفه ونباشينه وحراب الحراسة والمال مرتبك والخليفة مهما تقدم مهما تحصن يبقى الخليفة مضحكة»⁽³⁾.

تبرز هنا صورة فساد الخليفة، وخوفه واضطرابه، كما تبرز مصادر قوته المسندة إلى حراب حراسته، وليس إلى حرابه هو... إلخ. ومن ثم فإنها تكشف الشق الجوهرى للمأساة، فإذا كان الخليفة يملك كل شيء ومع ذلك فهو فارغ من القيمة (فيل السياسة) فإن السمع على امتلاكه للقيم كان متقدماً صارماً حازماً لا يخاف، ويعتمد في كل ذلك على سلاحه هو لا على سلاح غيره، ومع ذلك فإنه لم يستفد من تراب الفتوحات شيئاً، إذ إن مشروعه انكسر قبل أن ينجز، وهي الحقيقة الموجعة التي تترتب

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 12.

(2) د. علي عسري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 172.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 21.

عليها الحقيقة الأكثر وجعاً التي يعلن عنها في قوله: "هل عاد من "لابواتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة".

فهو إعلان عن ضياع الحلم، وموت السمع هو ومشروع حلمه/ حياة الأمنيات.. غريبين، وهو ما جعل النص ينسج على مقابلة بين زمنين كل منهما منهزم، ولكن الأول على هزيمته كان متقدماً، مغامراً، يملك مشروعا، ويسعى إلى إنجازه متجاهلاً كل الظروف، دون خوف، أو تردد من الهزيمة، والانكسار، على الرغم من معرفته بالنهاية المأساوية التي سيؤول إليها/ الموت، أما الحاضر فهو على العكس من ذلك تماماً، متوقع على ذاته، وهزائمه المتلاحقة، ولذلك فقد جاءت الشخصية هنا لتصوير نوع من المفارقة الشاملة بين روح الجهاد المتقدة بالأمس، وبين روح الانكسار السائدة اليوم، بل إن هذه الشخصية تعوضه عما يفترقه من مثيل لها في زمن الانتكاسات⁽¹⁾ والتناقض.

وتبقى الشخصيتان/ السمع والذات المتلفظة في معظم المقاطع في توازن، تتناص معها حيناً لتعبر عنها، وتقدم بعضها من مواقفها المفترضة وإسناد بعض الأقوال إليها، - كما رأينا في المقطع الأول - أو التحدث بضمير المتكلم الجماعي الذي تندرج ضمنه أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، كما في المقطع الثاني والثالث والرابع والخامس، أو تتساءل عن السمع كما في المقطع السادس والسابع، أو لتقرر عن مكانة السمع في الذاكرة بل تجعله الذاكرة نفسها كما هو في المقطع الثامن، أو تحيله من رمز إلى قناع متلفظ بضمير المتكلم كما هو في المقطع السادس، وبذلك يجد القارئ أن الشاعر «يتخذ من الشخصية... أكثر من موقف في القصيدة... فينتقل من موقف الحديث من خلالها، إلى موقف الحديث

(1) حسين العربي، التناص وجمالياته: 126.

إليها، إلى موقف الحديث عنها... حسبما يقتضي البناء الفني للقصيدة⁽¹⁾، فيخلق في النص حضوراً درامياً، وتعدداً دلالياً، يبعد الشاعر عن الشخصية حيناً، ويدغمه معها أحياناً أخرى، فتتحول من رمز إلى قناع، أو البهيماء معا.

فإذا كان الشاعر قد اتخذ من الشخصية رمزاً يتحدث عنه، وبه، في المقطع الأول يظهر جزءاً من القضية المعبر عنها ويشمل في ذاكرة المتلقي جذوة التاريخ ليحمله عبر الناص إلى زمن بعيد هو زمن الشخصية التراثية المستدعاة فإنه في المقطع التاسع يصبح قناعاً يتماهى مع الذات الشاعرة ويعيش زمنها:

«لن قصب السبق هل لثراب الفتوحات؟ أم خرافة هذا الزمان الدميم الذي لا يصلي؟ هل كلما فاجأنتي "بواتيه" بتنفض الوقت بخرجني من عباءته فيفاجئني الموت! في "لابواتيه" مثلاً كثيراً.. لماذا يلاحقني الموت هذا الكثيف المخيف المكدر للأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة»⁽²⁾.

ثمّة كشف عن مفارقة قائمة بين زمنين: الماضي والحاضر تأتي على لسان الذات المتحدثة في النص، بضمير المتكلم، فالزمن الماضي ذهب بكل انتصاراته، وانكساراته، ولم يقد منه أحد، وكذلك كشف عن أن الزمان الذي نعيشه الشخصية/ القناع خرافة وديميم "لا يصلي"، فإذا كان الزمان الماضي قد انكسر في "لابواتيه" مع وجود مشروعه وإيانه/ "الصلاة" فإن هذا الزمان فاقد للإيمان "لا يصلي" بوصف الصلاة هي التي تربط الكائن بربه "المخلوق بالخالق" فيستمد بذلك قوته المفترضة، وإذا اندغم الزمان عبر تيمة الانكسار فقط فإن الذاتين تندغمان فتغدوان ذاتاً واحدة تخبر في

(1) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 273.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 16.

تساؤل أنها كلما فاجأها بواتيه - وهي كما تروي بعض المصادر مكان استشهاد السمح - بتنفض الوقت، وأنها ماتت في لابواتيه كثيراً، وأن هذا الموت يلاحقها، ولكنه ليس أي موت، إنه موت لا يلاحقها لذاتها ولا يكدرها هي شخصياً، بل يكدر الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة، فيأتي التحول من الرمز إلى القناع، كما توضحه الترسيم التالية:

الأنا الآخر: رمز ← ماض ← مات ← هو.

الأنا: قناع ← حاضر ← مث ← أنا.

وفي النص «يربط بين منبت السمح ومهد (البلاد السعيدة)، وبين نهايته غريباً، شهيداً في الأرض البعيدة..»⁽¹⁾، فتظهر في النص جملة من الرموز المساندة/ الجزئية، كمسميات أماكن "جبال الطيال، البلاد السعيدة، التهائم"، أو مسميات أهazيج "الزوامل"، وهو يربط الرمز بمهد لبعد آفاق الحزن من "لابواتيه" - مكان استشهاد السمح - إلى جبال الطيال - مهد السمح - إذ يقول

«ذهب السمح وابتدأ الحزن من لابواتيه حتى جبال "الطيال" المنبئة من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن والشجن المتكاثر من سبكلها ويمر بكف الأصابع بين ضفائرها من سيزرع فيها كروم السكينة.. كيف تموت الخيول وتبقى الخيول البليدة»⁽²⁾.

ثمّة تعميق لوحشة البلاد ويتمها، بعد موت السمح، وهو ما يربطه بتناسع مع قول الرسول ﷺ: «من مسح على رأس يتيم لا يمسه إلا الله كان له بكل شعرة مرت

(1) د. حاتم الصكر، حمة أنباط من قصيدة السرد الحديثة: 20.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 17.

عليها بده حسنات، ومن أحسن إلى يتيم أو يتيم عنده كنت أنا وهو في الجنة كهاتين، وفرق بين أصبعيه السبابة والوسطى⁽¹⁾، الذي يعمق الرحمة والشفقة والخنان الذي يحتاجه اليتيم بعد فقدان الأب، وتعوض جزءاً منه مسحة حنان على رأسه، «ولا شلكت أن اليتيم وهو الذي لم يزل في عالم الطفولة الأنسة بالملاعبة واللطفة، سيأس جداً بمثل هذه المسحة الحانية وهذا التلطف الأبوي، وسيجد بذلك من يعوض عن أبيه في مثل ذلك الأنس الذي فقدته بفقدته إياه»⁽²⁾، ويشي هذا المعنى بمكانة السمع في البلاد السعيدة، ومدى ما تركه من فراغ رهيب بعد موته أحالها من عالم الامتلاك إلى عالم الفقد، امتلاك الأب/ الحامي، وفقدانه، ويشي بأنها ما تزال في عالم الطفولة، لأن «اليتيم: انتقطاع الضبي عن أبيه قبل بلوغه»⁽³⁾؛ أي أن البلاد قد فقدته قبل أن تمتلك القوة ومن الرشد والبلوغ، وقبل أن يخلق مشروعه أو ينجز أمانيه المترتب عليها أمان البلاد.

ويرتبط حزن الجبال -بعد موت السمع- بتناص قرآني في قوله: "من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن والشجن المتكاثر... إلخ"، إذ بتناص مع قوله تعالى:

﴿قَالَ سَتَدُونَ عَلَى جِبَالٍ وَعِصْمِي مِنْكُمْ أَلَمْ يَكُنْ مِنْكُمْ نَفْسٌ مِّنْ قَبْلِهِمْ قَالُوا لَا تَزِرُ وَازِرَتُكَ أَمْرًا إِلَّا مَقَامُهَا﴾⁽⁴⁾

(1) د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن والسنة، ج: 2، دار الغرب الإسلامي، ط: 2، 1999م: 865.

(2) د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن: 865.

(3) أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن: 550.

(4) هود: آية: 43.

نعمة تحويل تركيبي، ودلالي، في الملفوظ، يتغيا الإبانة عن قسوة ووحشة الضياع الذي تعيشه البلاد بعد موت السمع، فإذا كانت الجبال في الآية القرآنية هي العاصم/ الملاذ فإن الجبال هنا -وهي رمز للوطن- هي التي تبحث عن عاصم، وإذا كان الحافظ للبحث عن عاصم في الآية هو الطوفان، فإن حافز البحث في الملفوظ الشعري هو الحزن، والشجن المتكاثر، الناتج عن موت السمع، الذي استطاع لشاعر من خلاله أن يعبر عن أدق خلجات تجربته، وأن يكسب هذه الخلجات وجوداً نابضاً روحياً، ويمتدداً عبر التاريخ، كما استطاع أن يعبر عن فجيعته وفجيعته الوطن في هذا الرمز الذي سقط في ساحة الشهادة، وكان مصباحاً يضيء لنا الليل⁽¹⁾.

وتظل الذات متأججة بحلم عودة السمع بوصفه مقبلاً، ويعودته ستعود الحياة إلى أمان البلاد السعيدة.

«أيا الحلم هل أخذ السمع عشرين أوقية من تراب الفتوحات؟ كيف سيخرج ثانية من تراب جبال "الطبال" الصوارم أرض الكروم؟ سيخرج من نكرة في "التهائم" من زهرة سكنت في خيال المواسم من "زامل" في الصباح المدرج نرسمه كلياً.. آه من كلياً»⁽²⁾.

إن السمع يتحول إلى حلم متتطر، ويتحول السؤال المفجوع، المتضمن بقينا حاسماً، بعدم عودة السمع، إلى إجابة حاسمة تشبه "الحلم" بأن "السمع":

(1) ينظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 242، 243.

(2) مجموعة "مقامات الدعشة": 14.

فكرة في التهائم،
سبحر من: زهرة سكنت في خيال المواسم،
زامل في الصباح المدرج.

فكرة الخروج نفسها حلم، والحلم انزياح عن الواقع؛ لخلق واقع مغاير، يصنع جواً من التوازن في أعماق الذات المفجوعة، أو هو مشبط أي للوجع الناتج عن فقدان السمح، بوصفه «تجسيدا لبحث عن رمز أو أسطورة، بل إنه تنوق المتهور إلى منقذ، (فهو الحلم في مواجهة الواقع، وهو الحرية في مواجهة الضرورة). ومثلما أن الرمز، والأسطورة، والحلم، قيم لا تفنى فإن [...] السمح - الرمز - الأسطورة - الحلم لا يفنى - في النص - وإنما يتجذر في الزمان والمكان»⁽¹⁾، والمخيلة، فتظل الذات تزوج بينه وبين الحلم، وبينها وبين أمل العودة، وبين هذه كلها وبين أسئلة تستبطن فقدان الأمل وعدم العودة:

«أيها الحلم جاء الفرنجة ثانية فلمن قصب السبق؟ جاؤوا مؤلفة جندهم بالبضائع والنار والبث في كل ناحية أيها الموت بأجوج والطائرات الفرنجة هذه انجاء الزمان الأخير لمن قصب السبق لي أم لبارجة من حديد. وهل يخرج السمح ثانية من جنوب الجزيرة من فكرة في التهائم من شامخ في "الطبال" المنيع. من زهرة نبتت في خيال المواسم. من "زامل" في الصباح المدرج. من بعض أمنية خبايتها البلاد السعيدة»⁽²⁾.

(1) د. سعيد سالم الجريري، شعر اليردوني: 28، 72.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 22.

إن الملفوظ هذا يقر بأن ثمة ثنائلا بين الزمنين (الماضي والحاضر)، بمجسيء خطر داهم هو الفرنجة/ الرمز لعودة الاحتلال، والانكسار (ثانية) بشكل مختلف تماماً، وإقراراً من جهة ثانية بأن هذا انجاء الزمان الأخير"، وهو ما يجعل الملفوظ يكتظ بأسئلة لا تحتمل إلا إجابة الهزيمة فقط.

ج. الشخصية التراثية قناع محوري في نص:

يمثل القناع شخصية تراثية أو معاصرة ينخذ منها الشاعر وجهاً يتحدث من خلاله بضمير المتكلم، ويعبر به عن تجربة معاصرة تمتد من الماضي إلى الحاضر وتستشرف المستقبل، ويعد القناع من «إحدى أدوات الشاعر المعاصر التي يستعين بها - أحياناً - في تشكيل نصه الشعري، ويقوم على النظر إلى التراث من خلال استحضار شخصية تاريخية قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف أن تضيء التجربة المعاصرة وإنطاقها نيابة عن الشاعر المعاصر لتعبر عن الموقف الذي يتغيا أن يقدمه للمتلقين»⁽¹⁾.

ويأتي هذا النوع في نص "خاسيات الملك الضليل"⁽²⁾ الذي يركز على شخصية امرئ القيس منذ البداية حتى النهاية، ومن اللافت أن شخصية امرئ القيس وأقوالها يردان في كثير من نصوص العواضي، ابتداءً من عنوان الديوان الأول، وكذا النص الأول فيه، إذ تنمو وتتسع حتى تكتمل في الديوان الثاني وتحديدًا في نص "خاسيات الملك الضليل"، المنبني على القناع البسيط الذي يعتمد فيه المبدع «على شخصية واحدة

(1) د. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، الأردن، ط 1، 1995م: 7.

(2) مجموعة مقامات الدهشة: 47.

مفردة، يسقط عليها تجربته المعاصرة بكل همومها وهواجسها، بيد أن عايش تلك الشخصية، فترة طويلة أو قصيرة من الزمن، فتشربها، وهضم مكوناتها، وتمثل عصرها، وظروفها، وملابسها⁽¹⁾، فتندغم حيثند «أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير»⁽²⁾ مشكلة أنا ثالثة، لاهي هذه ولاهي تلك، وهي - في الآن نفسه - هذه وتلك، تبادل معها الحضور والغياب، إذ إن «استدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين»⁽³⁾، ويستثير في ذاكراتهم الماضي والحاضر وكيفيات التفانيهما وافتراقهما؛ لأن كل نص هو نتيجة تفاعل بين الكاتب والعالم الذي يشكل كل مخزونات الفكرية والروحية... إلخ، وهو - من ثم - تفاعل بين النص والمتلقي من حيث إنه يثير ذكرياته، ويستفز خبراته السابقة.

* إن التناص مع شخصية امرئ القيس يعتبر تناصاً مع شخصية متحولة من شخصية/ كائن، إلى نص تاريخي، فهو تناص مع شخصية أصبحت قصة في طيات الكتب التاريخية، وفي الذاكرة الجمعية، لأن الشاعر عندما يوظف «إحدى الشخصيات التراثية داخل قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينهما وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه؛ فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين خطابين مختلفين؛ "الخطاب

(1) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياج، ونازل، والبيان)، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط 1، 2003م: 183، 184.

(2) عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة لقناع نموذجاً، فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 16، ع: 1، صيف 1997م: 87.

(3) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: 388.



التاريخي"، و"الخطاب الشعري"⁽¹⁾، فبقراً المتلقي خطابين في خطاب واحد، يتجاوزان ويتجاوزان، يلتقيان حيناً ويفترقان حيناً آخر، في فضاء واحد هو النص المعطى المتشكل منهما معاً.

وتعتبر الشخصيات الأدبية هي الأقرب إلى المبدع، من حيث تماثلها معه في حل الرسالة، وتشابه التجربة الإبداعية، ومن حيث ظروفها الاجتماعية والحياتية، ولاشك أن المبدع وهو يشغل على تجربة شخصية سابقة أنه ينتقي منها، ويختار ما يتواءم مع تجربته من جهة، ويبحث فيها عن ذاته من جهة أخرى؛ لأن الشاعر «يبحث في الشخصية التراثية الأدبية عن ذاته الشاعرة، فيجدها تكمن في شخصية (المثل) بالنسبة إليه، وكأنه - بذلك - يجهد باحثاً عن المثل شاعراً ومرتحلاً وصاحب تجربة حياتية، يقترب منها في كثير من الأبعاد»⁽²⁾ والنبات الروحية، والاجتماعية، والأيدولوجية... إلخ، كتيمة الضياع، وتيمة اللهو والبهس، وتيمة البكاء والموت في الغربة، وتيمة التحول، فالشاعر يندغم معها، ويتماثل تماثلاً خلافاً. ولعل أول تيمة عاشها امرؤ القيس ولتفتي معها نص العواضي هي تيمة لضياع الذي رافق امرؤ القيس وتجربته منذ بداية حياته، على اختلاف ذلك الضياع في مرحلتي وجود الأب وموته، إن هذا الضياع ضياع مزدوج، من حيث إن أنا الأنا المغاير كان ضائعاً منذ صغره، إلا أن ضياعه في الصغر كان فسحة ومتسعاً للمزيد من الحرية لممارسة اللهو والعبث، بعيداً عن سلطة الأب، فـ«ضياع امرؤ القيس في طفولته كان ضياع الولد المرفه المدلل، لأن والده كان يلقي

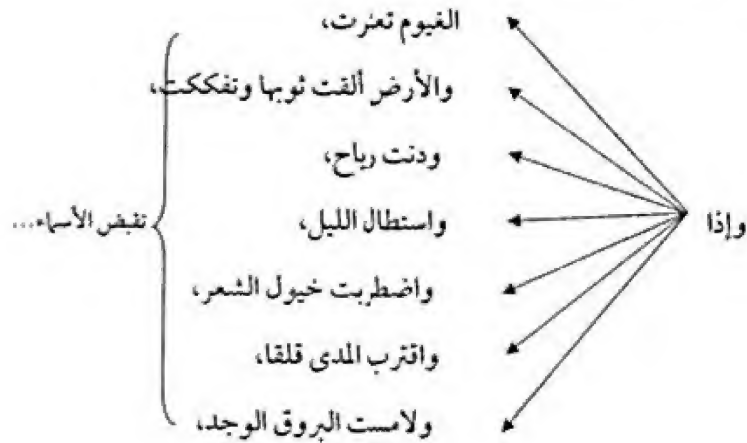
(1) المرجع نفسه: 359.

(2) المنهج، استلهم التراث: 176.



الكائنات وقد تناقل في بكائي. ما أمر الحزن لي بيد بلا عشب ولا حجر ولا طلل
سواي»⁽¹⁾.

إن هذا المقطع يتأسس «على تناص تراثي، إيقاعي، حيث تكشف بنيته الإيقاعية
منذ الوهلة الأولى أنه يتناص مع القرآن الكريم»⁽²⁾، وتحديدًا مع مطالع سورتي التكويد
والانفطار، وسورة الاشتقاق، وهو ما يهيئ المتلقي روحيا وذهنيا للدخول في بنى النص
السطحية والعميقة، واستكناه أبعاد هذا التناص الذي يجعل القارئ ينتظر ما سيقدمه
هذا المقطع عن القناع/ الشخصية، بعد أن تنداعى الجمل بإيقاعاتها القرآنية مترابطة
بالواو دون فصل أو توقف إيقاعي أو بنائي فتنبني الجمل على هذا التراكم
والتضمين (العروضي) الذي يجعل القارئ منشدا حتى آخر جملة في المقطع الذي لا
يكتمل المعنى إلا بانتهائه هكذا:



(1) مجموعة "مقامات الدعشة": 49.

(2) عبد الرحمن بسبو، قراءة النص في ضوء النصوص للصادر: 104.

بظلال ملكه على ابنه»⁽¹⁾، فيزداد بذلك حرية وأمانا، غير أن هذا الضياع يحول من
ضياع مرفه إلى ضياع مأسوي بعد مقتل أبيه، فيترتب على ذلك ابتداء رحلة البحث عن
الانتقام والأخذ بالثأر، ف«مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة في حياة امرئ
القيس»⁽²⁾، من مرحلة اللهو والعبث، إلى مرحلة النشئ والضياع، التي تنتج عنها
الموت في الغربة أخيرا، فأصبحت شخصية امرئ القيس -نتيجة لذلك- شخصية
درامية، مركبة، جامعة للمتناقضات، فهو الملك، وهو العايب اللاهي، وهو الحزين
المفجوع، وهو الباحث عن ثأر أبيه، وهو المنفي، والميت أخيرا في بلاد الغربة»⁽³⁾...
إلخ.

إن نص العواضي يفتح على نيمة الضياع ويكتفي منها بالضياع الأكثر مأساوية
منذ المقطع الأول فيه، حيث يقول:

«وإذا الغيوم تعمرت والأرض ألفت ثوبها وتفككت ودنت رياح واستطال الليل
واضطربت خيول الشعر واقترب المدى قلقا ولا مست البروق الوجد أقصى ما نخبه
القصيدة.. تنقبض السماء تنشق السماء كان أبواب الغيوب تفتحت لئري وجوم

(1) لبداء وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،
2005م: 167.

(2) د. علي عثري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة لطلاب كلية دار العلوم)، مكتبة
الشباب، القاهرة، د. ط، 1998م: 151.

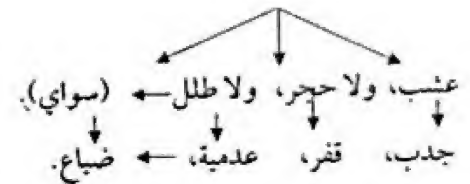
(3) بنظر: علي عثري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث: 145-184.

إن هذا التراكم التركيبي يؤدي بالضرورة إلى تراكم دلالي من جهة، وتراكم معرفي جمالي من جهة ثانية، يجعل القارئ ينتظر ما سبقوله هذا التراكم عن الشخصية المزدوجة في النص، ومن ثم فإن هذا التراكم والحشد الصوري لمكونات العالم يحزنها ووجعها يغدو نتيجة لما يشعر به المبدع المتأهلي مع قناعه حيث يمتزج ضمير المتكلم مع ضمير الغائب، وتشكل جيتند هذه اللوحة المزدوجة بالجميل التي تنضي إلى وجوم الكائنات والبكاء والحزن والوحشة:

«كأن أبواب السماء تفتحت لترى وجوم الكائنات وقد تناقل في بكائي ما أمر الحزن في بيد بلا عشب ولا حجر ولا تطلل سواي»⁽¹⁾.

إن صوت الشاعر يتحد بصوت قناعه دون انفصال بينهما فـ «يتحدان هما ولغة»⁽²⁾ ونجربة ومصيرا مع اختلاف دلالي؛ لأن القناع لا يحتفظ «بملاغه كاملة، كما أن ارتباطاته الزمانية، أو المكانية، تظل عرضة للتغيير باستمرار؛ فقد يختفي وقد يتبادل بعضها الآخر جزئيا أو كليا الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية، أو شخصية النص»⁽³⁾، فإذا كان ضياع امرئ القيس - كما رأينا - ضياعين فإن ضياع العواضي يحمل غربة الذات عن العالم، وتوحده في قفر تنعدم فيه الحياة، كما يثني بذلك قوله:

ما أمر الحزن في بيد بلا:



(1) مجموعة "مقامات الدعة": 49.

(2) د. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق): 7.

(3) د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: 119.

فإن اليد بلا عشب، وذلك يفضي بالضرورة إلى جذب المكان، وانعدام وسائل الحياة فيه، وهو أيضا بلا حجر، وذلك يعني أنه مقفر، موحش، وتتسع دائرة الضياع هذه بانمحاء الأطلال، فتغدو الحياة جيتند تائهة، مقفرة من كل شيء، لتبقى الذات وحيدة، يحيطها الجذب، والفقر، والوحشة.

وتتردد دوائر الاغتراب مع تنامي النعاس والتأهلي بين الشخصيتين؛ لتشتط في النص، وتتعدد الدلالات التي تحيل إلى الغربة المتجذرة في القناع بوجهيه، فتغدو الأطلال عارية/ محوكة وأقصى الحلم حلم غير ذي زرع، وأسئلة وأنهار من النفط المصفى سائغا ومضارب صفر... إلخ.

وهذا يستدعي معه غربة آل سيدنا إبراهيم عليهم السلام، الدال عليها قوله تعالى:

﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴿٣٧﴾﴾⁽¹⁾

وهو ما يدعم حالة اغتراب الذات..

وإذا كان الأب هو الحافظ المركزي لضياع امرئ القيس وله يد فيه فإن هذه التيمة تلتقي مع نص العواضي، وحالته خارج النص، فأبوه حجر قتله بنو أسد - كما يروي التاريخ⁽²⁾ - فترتب على ذلك ضياع الذات وموضوعها، فإن أبا العواضي قد قتل وهو يدافع عن الوطن، وحرته، «فالصلة بين الشاعرين أن كليهما يمني يبحث عن نجد أبيه»⁽³⁾ وبذلك وجد الشاعر تماثلا بينه وبين قناعه مما جعله يقول في إحدى حواراته:

(1) إبراهيم، آية: 37.

(2) ينظر: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح الفوائد السبع الطوال الجاهليات: 3-15.

(3) علي حود السمعي، داخل آزال خارج صنعاء: 203.

«هو قناع مرصع بالأسى والمرارة والحزن، اخترته ووضعت على ما تبقى لخيال أبي الشهيد... كلاهما شاعر وفارس، لقد اختلط الأمر علي وتداخلت الملامح، فكان أحدهما أبي في الحياة والآخر أبي في الشعر...»⁽¹⁾، فالذات على وعي بقناعها، وتحولاته ودقات حياته، فحدث عن ذلك تناص أنا الشاعر مع أنا الأنا المغاير تناصا دقيقا إلى درجة التشابه والمطابقة القائمة على «التلبس وانسحاب الشاعر من النص ليخلي مساحة لأنا أخرى يظل عل مبعده منها ظاهريا أو أدائيا لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حد الثلاثي الصوتي الوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي»⁽²⁾، فنزدوج تجربتان في تجربة واحدة..

بصرح العواضي باستشهاد أبيه منذ إهداء الديوان الثاني:

«إلى أبي.. الشهيد

تأريخ منسيّ ونبوّاتٌ تتحقق ولو ببطء»⁽³⁾.

ومن ثم يأتي في النص قيد الدراسة، إذ يقول:

«أي شجى أصد لأي ليل أستمد وحيلة الصحراء أوسع من "قفانك". إذا استوقفت ذاكرتي تهب الريح عاتية تذكرني أبي وتعيد ثأري. يا أبي إن البراري خبأت

(1) من حوار أجرته معه ربا أحمد: ملحق الثورة الثقافي: 11.

(2) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: 106.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 5.

تاجي ومملكتي كثير الوقت مر على بكائي. كم من الآهات خلفي. أي موت بارد يدنو. وأي مدى يُمد. ليت لي غلا لكي أستل من وحشيتي سيفاً لثاراتي ويأسي...»⁽¹⁾.

فتبرز هنا تيمة فقدان الامتلاك بين موضوع القيمة والشخصيتين على اختلافه بينهما، فبموت "حجر" مات مُلكُ امرئ القيس، وهو ملكٌ حقيقي وترتب عليه عدم استقراره، وبموت والد العواضي فَقَدَ ملكه وتاحه، وهو ملك "مجازي"/رمزي، قوامه فقدان الأب/موضوع القيمة الايجابي، وامتلاك اليم/موضوع القيمة السلبي.

وإذا كان امرؤ القيس قد عجز عن الأخذ بالثأر؛ فإن العواضي عاجز عن ذلك أيضا، ولكنه بقي أمنية يحن إليها كلاهما:

«كثير الوقت مر على بكائي. كم من الآهات خلفي. أي موت بارد يدنو. وأي مدى يُمد. ليت لي غلا لكي أستل من وحشيتي سيفاً لثاراتي ويأسي...»⁽²⁾.

ويتنامى ضياع القناع/الشخصية المزدوجة، وتتكاثر الدوال المحيلة إلى الحزن، والغربة، والموت، فيغدو القناع: «مقيا ما أقام الشعر بابا غامضا ومدينة مسكونة بالجن والموتى وبالشجن الثمين وسلّة الرؤيا...»⁽³⁾، وتتجلى لحظة الضياع والتشتت، ولحظة التشتت بالهوية المفقودة/الملك، إذ يظهر ضمير الذات المتلفظة/«أنا الشاعر»، ليؤكد على التماهي بين الشاعر وقناعه/أنا الأنا المغاير وقضيتها كما تبين الترسمة الآتية:

(1) المصدر نفسه: 53.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 53.

(3) المصدر نفسه: 54.

«أنا ملك الخوارق.. يبرق الأحزان.. ضليل الخرافة»⁽¹⁾

↓ ↓ ↓

قوة (موجب) حزن (سالب) ضياع (تعميق للسلب)

فالأنا نجبل على تضخم الذات، وتوحي للمتلقي بأن ثمة مدحا قادما لها، وتباهيا ما، وهو ما يحدث في أنا: "ملك الخوارق" الذي يكتنز شحنة أسطورية، إلا أنها تنتفي بـ "يرق الأحزان، ضليل الخرافة" الذي يكسر أفق التوقع وبعمق دلالة السلب والفقد بعد أن:

«تداخلت المضارب والقصائد والأثافي والدروب ووحشة المنفى وعشب الموت والتأويل... والصحراء قافية خثون»⁽²⁾

إن تداخل الأشياء على هذا النحو يوحي بالعبثية المحزنة التي يركز عليها الواقع، وباليأس والإحساس بالهزيمة المحيطة به، وكأن الواقع المعاش بلا أب، فامرؤ القيس لا يمثل معادلا موضوعيا لتجربة الذات فقط بل معادلا موضوعيا لتجربة إنسانية مستمرة في الزمان والمكان، تتجذر في الماضي وتعيش في الحاضر وتمتد إلى المستقبل، فهو الإنسان بشكل عام وهو الشاعر وهو المجتمع هو البطولة والمعاناة وهو الكفاح في سبيل تحقيق الذات التي يستلها الطغيان بغير معنى فتجاوز الشخصية بذلك معانيها وصفاتها القارة فيها، وتتعدى الشخصي إلى الجمعي والتاريخي إلى الزمني

(1) المصدر نفسه: 54.

(2) المصدر نفسه: 54.

وتفارق الذات إلى الموضوع بتمثلها رمزيا⁽³⁾، ويتجاوز الهم الذاتي إلى الهم العام فيمتلئ النص بالتذمر من العالم/ الوطن (البلد)؛ فهو حَجَرٌ وصحراء موصوفة بحنظلة الأسي، وبلد ملفقة:

«هي الصحراء حنظلة الأسي بلد ملفقة»⁽²⁾ «والصحراء قافية خثون»⁽³⁾

فإذا كان ضياع وطن امرؤ القيس قد نتج بالفعل والقوة فرحل بحثا عن قوة يستعيد بها مواضعه فإن ضياع وطن النص مختلف، فهو بلد ملفقة وصحراء خثون يتذمر منها تذمرا غير عادي كما نشي بذلك الصفات المسندة إليه، وإذا كانت نهاية الملك الضليل نهاية مأساوية وهي الموت في الغربة فإن النص يعلن عن نهاية تتماثل مع تلك النهاية نحويا وتفارقها دلاليا فامرؤ القيس حينما علم بدنو أجله قال:

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإن مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا أنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نيب⁽⁴⁾

فهذا الملفوظ يعلن عن نهاية حياة صاحبه بشكل درامي يحمل أكثر من صورة للمأساة، أولها الاغتراب والانقطاع عن العالم، وآخرها الموت في المنفى.

(1) ينظر: صالح زياد، أئمة الشعر السعودي...: 114.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 52.

(3) المصدر نفسه: 54.

(4) امرؤ القيس، ديوانه: 83.



وملفوظ العواضي يتناص مع الملفوظ السابق نحويا ويغايره دلاليا فهو يخاطب أباه من جهة في حين كان امرؤ القيس يخاطب المرأة في قبرها، ويعلن -من جهة أخرى- عن نهاية النص نحويا وابتدائه دلاليا وفكريا، ويجعل على سباقات حضارية شتى. وعليه فإن متن العواضي يتناص مع الشخصيات التراثية وفق ثلاث طرق، أولها أن تأتي الشخصية رمزا جزئيا في بنية نص معطى، لتدعم فكرة ما، ولكنها لا تمتد في كل حركاته، وثانيها أن تأتي رمزا كليا في النص يمتد فيه منذ عنوانه وحتى آخر جملة منه، وثالثها أن تأتي قناعا محوريا مهيمنًا في النص نحويا وفكريا ودلاليا.

الخاتمة

- يعد الناص قانوناً جوهرياً يفتح النص بواسطة على ذاته والعالم، وهو بشكل عام الوجود الفعلي لنص في آخر بواسطة الاقتباس أو السرقة أو الإيجاء. وبناء على ما تقدم فإنه يمثل أحد جماليات متن المواضي، وأحد لبنات الفنت والفكرية والبنائية.
- إن العنونة جزء من النصوص وليست نصوصاً موازية لها. وهي بانفتاحها على التراث تعطي المتلقي صورة استباقية عن المتن وتجعل القارئ يتوقع ما سباني من تراث، وبذلك ينشد إلى البحث عن جماليات هذا التراث، في حركة بندولية من العنوان إلى النص، والعكس، منخذاً كلاً منها آلة لتفكيك الآخر وقراءته.
- يمثل القرآن الكريم أحد مرجعيات متن المواضي، وأحد سماته الشعرية، وأحد مفاتيحه القرائية. وقد أتى الناص معه وفقاً للاقتباس والإحالة والإيجاء. وجاء الاقتباس منه متعلقاً بالمدينة التاريخية صنعاء ليثبت عدم سقوطها برغم ما مرت به من حروب وكوارث بالفعل وبالقوة. ولم تأت الإحالة إليه بشكل سكوني بل عملت على إعادة خلخلة المرجعية، وإدماجها في المتن، وإفراغها من حولها الدلالية القارة فيها، وتحميلها محمولات دلالية مغايرة لها.. متزعة من الواقع ومتوائمة مع الدلالة الكلية التي يغيها المتن. أما الإيجاء فإنه يعتمد على خلخلة المرجعية وتخريب معمارها وتذويبه حتى يصح

جزءاً متخفياً تركيبياً وراء النصوص، وقد جاءت معظم الإيماءات متعلقة بانهار حضارة سباً والآيات الدالة عليها.

- ومن ثم فقد جاء تناص المتن مع الشعر العربي القديم لأنه يحتوي على تجارب إنسانية وفنية متعددة، ولم يتناص معه لغرض الاستعاضة عن الحاضر بالماضي، وإنما بهدف إضفاء الأصالة على نصوصه. وقد تناص معه عن طريق الاقتباس والإحالة والإيماء. وكان انفتاحه عليه انفتاحاً فيه رفض ومساءلة، ونفي للموجود الراهن بنية تأسيس واقع مغاير يرفض الأنماط المستهلكة القابعة في التراث. وهو حينها يستحضر التيمات القارة فيه يسخر من معظمها، وينفي هالة القداسة المحيطة بها، ولا يسخر منها في ذاتها ولذاتها، وإنما يسخر ممن لا يزالون يؤمنون بها فيها من قيم قارة عفا عليها الزمن وينبغي تجاوزها بشكل أو بآخر.

- أما التناص مع الشخصيات التراثية فإنه يأتي تجسيدا لمفهوم مفاده إن النصوص لم تعد هي المادة المرجعية للنصوص فحسب، وإنما أصبحت إحدى تلك المرجعيات بوصفها إحدى أدوات الإبداع واستجلاب الرؤية الفنية والانفتاح على التاريخ للتعبير بتياته على الحاضر، و/ أو المقارنة بين زمنين واثبات مفارقة حادة بينهما لتعرية أحدهما وإثبات فراغ الآخر. وقد جاءت الشخصيات التراثية على أشكال متعددة أبرزها أنها جاءت على شكل رمز جزئي من نص أو رمز كلي أو قناع محوري.

وبعد... فقد استطاع متن المواضي الشعري أن يفتح على التراث بشكل خلاق، يضيف إليه تارة، ويعيد توزيعه وتفكيك بناء وإدماجها فيه تارات أخرى، وقد استدعى منه ما يحمل قياً ورؤى تساند تجربته وأفكاره، ومن ثم موقفه من التراث والعالم...



المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً، المصادر

- 1- أحمد ضيف الله المواضي، ديوانه، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.

ثانياً، المراجع

أ- الأعمال الشعرية

- 1- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.
- 2- أبو ذؤيب الهذلي، وساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط2، 1995م.
- 3- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط:3، 2004م.
- 4- أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1957م.
- 5- امرؤ القيس، ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط:2، 2004م.
- 6- بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986م.

- 7- الشافعي، ديوانه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م.
- 8- العباس بن الأحنف، ديوانه، شرح وتحقيق د. عائكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، د. ط، 1954م.
- 9- عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، مج: 3، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د. ط، 2004م.
- 10- قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.
- 11- محمود سامي باشا البارودي، ديوانه، شرح عبد المقصود عبد الرحيم، دار الجبل، بيروت، ط1، 1995م: 145.
- 12- النابغة الذبياني، ديوانه، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2005م.

ب- المكتب

- 1- أبو القاسم الحسين بن محمد "المعروف بالراغب الأصفهاني"، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة ببيروت، د: ط، د: ت.
- 2- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ج: 3/4/6/8، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط: 2، 1999م.

- 3- أبو فرج الأصبهاني، الأغاني، مج: 22، دار الثقافة، بيروت، ط: 6، 1983م.
- 4- أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م.
- 5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرياض، ط: 1، 1996م.
- 6- أحمد مجاهد، أشكال الناصب الشعري، دراسة في توظيف الشخوص الغرامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1998م.
- 7- د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن والسنة، ج: 2، دار الغرب الإسلامي، ط: 2، 1999م.
- 8- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
- 9- الأمير شبيب أرسلان، تاريخ غزوات العرب في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت.
- 10- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.
- 11- تيفين سامبول، الناصب ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2007م.
- 12- جمال مبارك، الناصب وجمالياته في الشعر الجزائري، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د. ط، د. ت.

- 13- جيزيل فالانسي، النقد النصي، تـ: د. رضوان ظاظا، ضمن كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 221، مايو: 1997م.
- 14- د. حاتم الصكر، مرايا ترسيب، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 1، 1999م.
- 15- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1997م.
- 16- خالد بلقاسم، أدونيس وخطاب الصوفي، دار نوبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م.
- 17- خديجة حسين أحمد المنجج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقلح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.
- 18- د. خليل موسى، بنية القصيدة العربية المتكاملة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.
- 19- د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005م.
- 20- رشيد بن مالك:
- أ- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د:ط، 2000م.
- ب- البنية السردية في النظرية السيميائية، سلسلة أهل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001م.

- ج- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، ليفري، 2000م.
- 21- رشيد بجاوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، د.ط، 1998م.
- 22- سامح الرواشدة:
- أ- القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كتعان، الأردن، ط 1، 1995م.
- ب- فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للدراسات والأبحاث، الأردن، د.ط، د.ت.
- 23- سعد البازعي، أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط 1، 2004م.
- 24- سعيد سالم الجبريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، الأمانة العامة، صنعاء، بالاشتراك مع: مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ودار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط 1، 2004م.
- 25- صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007م.
- 26- عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط: 1، 2008م.

- 27- عبد الحميد سيف أحمد الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني المعاصر، (1970-2000م)، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.
- 28- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى الشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 6، 2006م.
- 29- د. عزيزة فوال بابني، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط: 1، د.ت.
- 30- د. علي عثري زابيد:
- أ- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، والإعلانات، طرابلس، ط: 1، 1978م.
- ب- فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة لطلاب كلية دار العلوم)، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1998م.
- 31- علي جعفر العلاق:
- أ- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط: 1، 2003م.
- ب- النص والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 1997م.
- 32- علي حمود السمحي، داخل آزال خارج صنعاء، دراسة لخطاب المدينة في الشعر اليمني الحديث، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.



- 33- فراس السواح، لغز عشقنا، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط: 8، 2002م.
- 34- ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط: 1، 2005م.
- 35- محمد عبد القادر بامطرف، الجامع، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط: 1، 1998م.
- 36- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية، دار العودة بيروت، لبنان، ط: 1، 1979م.
- 37- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط: 3، 1992م.
- 38- محمد علي كندى، الرمز والقنع في الشعر العربي الحديث، (السياب، ونازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط: 1، 2003م.
- 39- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1، د.ت.
- 40- محمد لطفي اليوسفي، في بنية لشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط: 2، 1992م.
- 41- د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1، 1998م.
- 42- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1991م.



43- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انكليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، د.ط، 1974م.

44- مجموعة مقالات مترجمة، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ت وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

45- ناتالي ببيقي غروس، مدخل إلى التناص، ت: عبد الحميد بورايو، (جامعة الجزائر)، (ترجمة غير منشورة).

46- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط: 1، 2007م.

47- نعمان ماهر الكتعماني، شعراء الواحدة، مكتبة النقاء، بغداد، ط: 2، 1982م.

48- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة للثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1975م.

49- د. يحيى شامي:

أ- شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.

ب- أبو العلاء المعري من "سقط الزند" إلى "اللزوميات"، سلسلة أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002م.

ج- الرسائل الجامعية:

1- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2008/07م.



2- سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ، دراسة في العلاقات النصية، رواية العلامة لبن سالم حيثش نموذجاً، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2006/05م.

3- طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية، المكلا، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م.

د- البحوث والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات:

1- أحمد ضيف الله العواضي، علاقتي بالشعر، دمون، بيت الشعر اليمني، صنعاء، ع: 8، ربيع: 2008م.

2- د. جيل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 25، ع: 3، يناير/ مارس: 1997م.

3- جوزيب بيزا كامبروي، وظائف العنوان، وقائع سيميائية، المطبوعات الجامعية، ليموج، فرنسا، ع: 82، 1982، ت: عبد الحميد بورايو، أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر، 2004م، (ترجمة غير منشورة).

4- د. حاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث، الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع: 230، (يوليو - أغسطس)، 2004م.

5- حميد لحداني:

أ- عنيت النص الأدبي، (بحث نظري)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 1، ح: 46، مج: 12، ديسمبر: 2002م.



- ب- الناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي ببجدة، السعودية، مج: 10، ج: 40، 2001م.
- 6- المختار حسني، نظرية الناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي ببجدة، السعودية، مج: 9، ديسمبر: 1999م.
- 7- سعيد سلام، رواية "الغيث" لمحمد ساري وتناصها مع التراث لديني، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 18، نوفمبر 2008م.
- 8- د. شكري الماضي، ما بعد النبوية، حول مفهوم الناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، إصدارات وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993م.
- 9- صالح زياد، أفتنة الشعر السعودي: عنتره مثالا، "عقبر"، النادي الأدبي الثقافي ببجدة، ع: 4، بوليه: 2008م.
- 10- صبري حافظ، الناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات، الدار البيضاء، ع: 2، 1986م.
- 11- عبد الرحمن بيسو، قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 16، ع: 1، صيف: 1997م.

- 12- د. عبد الستار عبد الله صالح، النجد/ الحزن، مقاربة لخطاب المكابدة في (إن) بي رغبة للبكاء)، مجلة مدارات، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، ع: 4، آيار: 1998م.
- 13- عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج متخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، السنة: 21، ع: 81، شتاء: 2003م.
- هـ- الحوارات الصحفية،
- 1- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجرته: ريا أحمد، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 2997، الاثنين 12 يونيو، 2000م.
- 2- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجرته: مصطفى عباده، مجلة الأهرام العربي، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ع: 477، 13/5/2006م.
- 3- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجرته: عصام واصل، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 15118، الاثنين 3 إبريل، 2006م.
- 4- حوار مع الشاعر "أحمد ضيف الله العواضي"، أجرته: أحمد الأغبري، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، السنة الرابعة، ع: 37، يونيو (حزيران)، 2008م.

السيرة الذاتية

- عصام حفظ الله حسين واصل.
- من مواليد اليمن: 1980م.
- درس الابتدائية وجزءاً من الإعدادية في القرية.
- أكمل الإعدادية والثانوية في حضر موت.
- حصل على الليسانس في الآداب والتربية من جامعة حضر موت.
- حصل على الماجستير من جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص تحليل خطاب.
- باحث دكتوراه في جامعة الجزائر
- حاصل على الكثير من الجوائز وشهادات الإبداع والتفوق من جهات شتى.
- شارك في ملتقيات يمنية وعربية منها:
 1. ملتقى الشعراء الشباب العرب الثاني المقام في صنعاء.
 2. ملتقى الرواية الدولي الرابع المقام في صنعاء.
 3. وكذلك ملتقى الأيام الوطنية للشعر الفصيح المقام في ولاية الوادي (الجزائرية) (7-9، 2009م).
 4. ملتقى محمد العيد آل خليفة الفكري التاسع الجزائر، كوينين.
- له العديد من الدراسات والمقالات المنشورة في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية والشبكة العنكبوتية، منها:
 1. سيميائية التناص في نص "أي فزاعة تطرد البتم عني".

2. البناء اللولي في ديوان "مسميات الأشياء".
 3. توظيف القراءان الكريم في ديوان الإغارة.
 4. قراءة سيميائية في قصة نصف امرأة مؤقتا.
 5. من العنوان إلى النص.. قراءة في نص أعرفها بشامة أجهلها.
- صدر له ديوان شعر بعنوان "قبل بزوغ الجرح" عن دار حضرموت للدراسات والنشر 2007م.
 - له تحت الطبع:
 - في النقد:
 - محاولات لتفكيك المعنى.. قراءات في الشعر والسر.
 - في الشعر:
 - "خبايا النهر"، نشر.
 - "هزائم إضافية" مدورر.